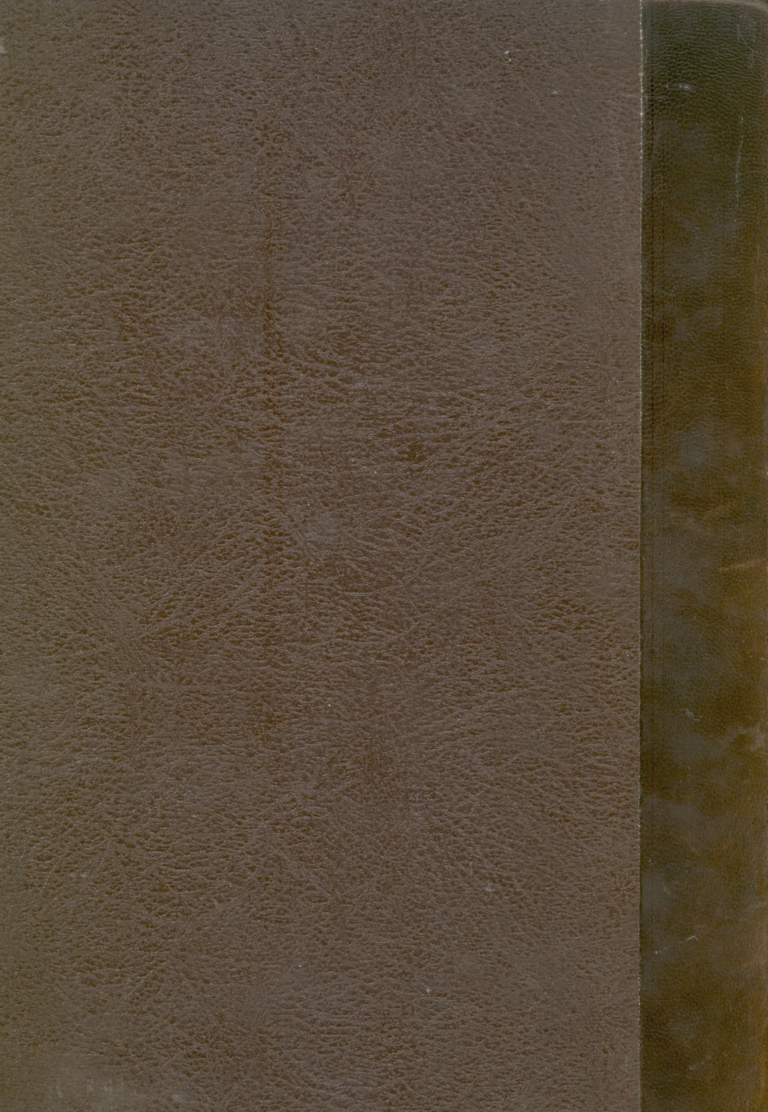
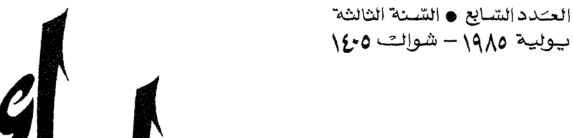




العدد السابع • السنة الثالثة
يولية ١٩٨٥ - شوال ١٤٠٥



مجلة الأدب والفن

الإبداع المسرحي

عدد خاص



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

العدد السابع • السنة الثالثة

يولية ١٩٨٥ - شوال ١٤٠٥


تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت ٦٠٠ فلس - الخليج العربى ١٤ ريالا قطريا - البحرين ٠,٨٧٥ دينار - سوريا ١٤ ليرة - لبنان ٨,٢٥٠ ليرة - الأردن ٠,٩٥٠ دينار - السعودية ١٢ ريالا - السودان ٢٣٥ قرش - تونس ١,٢٨٠ دينار - الجزائر ١٤ دينارا - المغرب ١٥ درهما - اليمن ١٠ ريالات - ليبيا ٠,٨٠٠ دينار .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد . و ٢٨ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولارا .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - ص.ب ٦٢٦ - تليفون : ٧٥٨٦٩١ - القاهرة .

الثمن ٥٠ قرشاً

المحتويات

○ افتتاحية	التحرير	٥

○ المسرحيات :

الصحوة	أبو زيد مرسى أبو زيد	٩
السلطان يستقبل الصباح	عبدالسميع عمر زين الدين	٢٣
محاكمة السيد « م »	محفوظ عبد الرحمن	٣٢
سقراط والسمّ	أحمد دمرداش حسين	٤٢
الأرملة الصغيرة	نبيل مرسى	٤٩
عالم صافيناز	محمد الجمل	٦٠

○ الدراسات :

مشهدان من مسرح « معين بسيسو » الشعرى	د. عبد القادر القط	٧٥
الصدق فى المسرح	سعد أردش	٨١
قضايا الإنسان المعاصر فى مسرحيات « على سالم » القصيرة	أحمد عبد الرازق أبو العلا	٨٤
« محمد سلماوى » وعالم المنطق المعكوس	د. عبد العزيز حمودة	٨٩
« مسافر ليل » ولغة الدراما	د. مدحت الجيار	٩٤
التوظيف التراثى فى « شهريار »	جمال نجيب التلاوى	١٠٢
« الحكم قبل المداولة » المأساة الساخرة مسرحية لم ينشرها « نجيب سرور »	فوزى عبد الحليم	١٠٦
إطلالة على مسرح الطفل بالكويت	عبد الكريم برشيد	١٠٩
المسرح المصرى : الأزمة .. الانفراج .. الحقيقة	سامى خشبة	١١٦

○ الفن التشكيلى :

البهجورى .. ووجوه الفيوم (مع ملزمة بالألوان لأعمال الفنان)	محمود بقشيش	١٢٤

افتتاحية

هذا هو العدد الخاص الثالث الذى تصدره « إبداع » هذا العام عن « الإبداع المسرحى » ، بعد أن قدمت لقرائها عددين خاصّين آخرين ، أصدرتهما من قبل فى السنة نفسها : أحدهما كان عن « الإبداع الروائى » (يناير ١٩٨٥) ، والثانى كان عن « الإبداع الشعرى (إبريل ١٩٨٥)

ويضم عدد « الإبداع المسرحى » هذا ست مسرحيات ، بينها مسرحيتان شعريتان ، هما : مسرحية : « السلطان يستقبل الصباح » ، للدبلوماسى الشاعر : « عبد السميع عمر زين الدين » ، ومسرحية : « الصحوة » ، للشاعر : « أبو زيد مرسى أبو زيد » ، الذى تنشر « إبداع » له ، لأول مرة ، شعرا مسرحيا ، وتقدمه المجلة فى هذا العدد لقرائها كموهبة شعرية ومسرحية جديدة .

وبين مسرحيات هذا العدد أربع مسرحيات نثرية ، هى : مسرحية : « محاكمة السيد « م » . . . للكاتب القصصى المسرحى « محفوظ عبد الرحمن » ، وقد نشرت له إبداع من قبل فى أعدادها السابقة مسرحيتى : « احذروا » و « ما أجملنا » ، وكلها تجارب إنسانية جديدة وفريدة ، راقية الفكر ، رفيعة البناء والحوار . ومسرحية : « سقراط والسم » للكاتب القصصى « أحمد دمرداش حسين » ، وقد جاءت مسرحيته هذه ، الأولى فيما نعتقد ، مفاجأة طيبة دراميا ، بناء وحوارا ، وفكرة مسرحية ، من كاتب قصّاص ، نشرت له « إبداع » ، من قبل ، أكثر من قصة ، ومسرحية : « الأرملة الصغيرة » للكاتب المسرحى « نبيل مرسى » ، وهى مسرحية لاتقل فى مستواها الدرامى عن المسرحيات الأخرى المنشورة بهذا العدد . ومسرحية : « عالم صافيناز » للكاتب القصصى المسرحى « محمد الجمل » .

وهذه المسرحيات الست التى تنشرها « إبداع » من بين سبع مسرحيات ، كان قد وقع عليها جميعا الاختيار للنشر فى هذا العدد الخاص ، ثم رأت أسرة التحرير تأجيل مسرحية : « الغروب » للكاتب المسرحى « عبد اللطيف دربالة » ، لنشرها فى العدد التالى من « إبداع » .

وقد تم اختيار أسرة التحرير لهذه المسرحيات ، كأفضل مسرحيات الفصل الواحد التى وصلت إلى المجلة ، خلال الشهور السابقة ، وعددها يزيد على ثلاثين فصلا مسرحيا ، كان أكثرها يعانى من ضعف النص الدرامى : بناء ، وحوارا ، وفكرة ، وتجربة . وكان بعضها يعانى من نقطة ضعف رئيسية ، تكمن فى عادية الفكرة ، أو سذاجة التجربة ، أو ضعف الفن ، على الرغم من مهارة كتابها الواضحة فى إدارة حوار درامى .

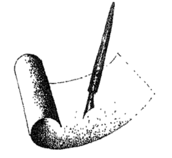
وكان بود أسرة التحرير أن تنشر ، فى هذا العدد ، مالم تنشره من دراسات نقدية عن المسرح وكتابه ، لولا حرصها على الالتزام بعدد الصفحات المسموح بها لهذا العدد ، وعلى ضرورة التثبيت لسعر أعداد « إبداع » على مدار شهور العام ، تيسيرا على إمكانات القراء المادية ، وعلى متطلبات قسم التوزيع بهيئة الكتاب . ولسوف تنشر « إبداع » فى أعدادها التاليةمالم تنشره فى هذا العدد .

والدراسات التى تنشرها « إبداع » فى عددها هذا ، تضم دراستين هامتين عن المسرح ، هما : « الصدق فى المسرح » للمخرج والناقد والممثل المسرحى « سعد أردش » ، و : « المسرح المصرى : الأزمة ، والانفراج ، والحقيقة » للناقد المسرحى « سامى خشبة » الذى يفجّر فى مقاله عددا من قضايا المسرح ، ويطرحها للمناقشة . وتضم عددا آخر من الدراسات النقدية التطبيقية ، لعدة مسرحيات نثرية وشعرية ، لعدد من كتابنا المسرحيين : « على سالم » ، و « صلاح عبد الصبور » ، و « معين بسيسو » ، و « نجيب سرور » ، و « محمد سلماوى » ، و « أحمد سويلم » .

وثمة مقال أخير للكاتب المغربى « عبد الكريم برشيد » ، عن تجربة مسرحية للطفل ، قدمت بالكويت على خشبة المسرح ، وتنشرها « إبداع » لأنها ، كما يقول الكاتب ، جاءت معالجة جديدة نصًا وإخراجا لقصة قديمة وشهيرة هى قصة « سندريللا » للأخوان جريم ، والتى يعرفها كل أطفال العالم .

وترجو أسرة تحرير « إبداع » لهذا العدد الخاص ، نفس الاستقبال الطيب الذى استقبل به القراء والكتاب ، أعدادها الخاصة السابقة التى قدمتها لقرائها من قبل ، عن : الشاعر الراحل « أمل ونقل » ، وعن : « القصة العربية القصيرة » ، وعن : « الإبداع الروائى » ، و « الإبداع الشعرى » ، كما تأمل أن يكون هذا العدد الخاص عن « الإبداع المسرحى » وثيقة أخرى هامة من الوثائق الإبداعية والنقدية عن أدبنا العربى الحديث .

« التحرير »



المسرحيات

- الصحوة — أبو زيد مرسى أبو زيد
- السلطان يستقبل الصباح — عبد السميع عمر زين الدين
- محاكمة السيد « م » — محفوظ عبد الرحمن
- سقراط والسمّ — أحمد دمرداش حسين
- الأرملة الصغيرة — نبيل مرسى
- عالم صافيناز — محمد الجمل

مسرحية

الصحوة

مسرحية شعرية من فصل واحد

أبو زيد مرسى أبو زيد

الزمان والمكان

تبدأ أحداث المسرحية مع البلاغ الحربى رقم (٥) وتنتهى مع البلاغ الحربى رقم (٨) أى أن الأحداث تدور فى الفترة الواقعة ما بين الساعة الرابعة مساء ٦ أكتوبر والساعة الواحدة صباح ٧ اكتوبر ١٩٧٣ .

اما عن الأماكن فمعظمها فى ذاكرة البطل .

أضواء على شخصيات المسرحية

الأدوار الرئيسية فى هذه المسرحية بلا أسماء معينة ، ولن ترى على المسرح سوى ٣ شخصيات هى :

الزوج : الفنان المريض ، منذ التاسع من يونيو ١٩٦٧ وهو يمر بأزمة نفسية عنيفة أشبه بحالة غيبوبة ، ولم ينته معه العلاج بالشفاء التام ، وكانت أحداث ٦ أكتوبر بالنسبة له أشبه بالعلاج بالصدمة الكهربائية ، حيث ارتجت كل ذكرياته وانبعثت أمامه حية ،
وتعرف هذه الحالة فى الطب النفسى « بالنكوص » ويعبرون عنها بالحنين إلى رحم الأم ، وتنشأ كاستجابة هروبية عندما يصاب الفرد بالعجز أمام موقف يراه أكبر من قدرته على المواجهة الواعية .

الزوجة : تدعى أحيانا باسم « درية » ، عاصرت مع زوجها الفنان جزءا كبيرا من حياته ومأساته ، وكانت عاملا هاما من عوامل شفائه .

الطبيب : أستاذ فى علم النفس ، وصديق قديم ، للفنان ، وللأسرة بعد ذلك ، ويساعد الفنان على عبور الأزمة .

وبالإضافة إلى هاتين الشخصيتين توجد شخصيتان رمزيتان لن يظهرا على المسرح إطلاقا ، وإن كنا سنرى لهما صورتين ، وهما : حسين ، شهيد حرب الاستنزاف ، وسناء ، الملعونة ، الجميلة .

المنظر

(الضوء خافت ، الوقت قرب المغرب ، الظلمة تزحف خارج النافذة ، يظلم المسرح تماما على غرفة نوم حسنة الرياش ، النائم يتقلب تحت اللحاف ، تدخل امرأة ، فى ثياب منزلية ، ومريلة المطبخ ، تضىء النور ، يسطع المسرح بالضياء ، تضغط زر الراديو على الكمودينو ، تنبعث موسيقى عسكرية ، وبينما النائم يتقلب ، تخرج المرأة . وتتوقف الموسيقى العسكرية بالراديو ، يفتح النائم عينيه بتثاقل شديد ، صوت المذيع ، يفزع النائم فى افتراس ، كمن سقطت عليه قنبلة .

المذيع يتلو بثقة شديدة البلاغ الحربى رقم (٥) وهو الصادر فى الساعة الرابعة و٦ دقائق مساء يوم السادس من اكتوبر ١٩٧٣ (العاشر من رمضان ١٣٩٣)

« نجحت قواتنا فى اقتحام قناة السويس فى قطاعات عديدة ، واستولت على نقط العدو القوية بها ، ورفع علم مصر على الضفة الشرقية للقناة ، كما قامت القوات السورية باقتحام مواقع العدو فى مواجهتها ، وحققت نجاحا مماثلا فى قطاعات مختلفة » .

مع الكلمات تزداد الإضاءة ، وتبدو على وجه النائم علامات يقظة غريبة ، كأنما هو يفيق من كابوس طويل .

عندما يبدأ الحوار ، تكون زوجته قد عادت لبعض شؤونها .

الزوج : عجبا ، كم طال بى الحلم ؟

الزوجة : (**تقرص نفسها**) حلم . . كلا . . تلك حقيقة .

الزوج : أطول حلم فى التاريخ .

الزوجة : هذا ليس بحلم . هذا المذياع وتلك أناشيد الحرب .

الزوج : أصباح يغشى العينين ؟ أم ليل قد طال مداه ؟

الزوجة : بل هذا فجر النصر يلوح ولو أنا نقترب من المغرب .

الزوج : كم سنة نمتُ وأى الأحلام رأيت ؟

الزوجة : هيا انهض . لم تر حلما . أو تسمع وهما .

الزوج : (**مستغرق فى الحلم**) قد عشت دقائقه كاملة وثوانيه . كل التفصيلات غريبةٌ ، وعجيبة . أتزوج فيه وأنجب طفلا حبّوبا .

الزوجة : تتزوج ؟ هذا خير ؟ تأتيك الدنيا بجديد يُفرح . أما الطفل .

الزوج : كان لطيفا وجميلا ، والزوجة ما أجملها ، كانت مرحة ، وخفيفة .

الزوجة : ماذا ؟ أتعاشر فى الحلم امرأة . حتى تنجب . ثم تغازلها حين تفيق . . ماذا بك ؟

الزوج : تلك النزهات الليلية فى حضن النيل . هل كانت حلما ؟

الزوجة : (**تهزّه**) تتمنى لو كانت عِلما ؟ . دعْك من الأحلام الآن .

الزوج : الجلسة كانت تمتد إلى منتصف الليل ، ننسى نفسينا ، فنعيش اللحظة واللمسة والهمسة .

الزوجة : (**تجلس إلى جانبه**) هل أنت مريض ، أم تهذر ؟

الزوج : ما هذا ؟ أى عقار هذا ؟ بل أى امرأة تلك الملعونة ؟

الزوجة : امرأة ملعونة ؟

الزوج : تتركنى فى منتصف الليل وحيدا ، فى هذا الجحر المنتن . .

الزوجة : جحر منتن ؟

الزوج : أيتها الملعونة .

الزوجة : أية ملعونة ؟

الزوج : من أنت ؟ أين الملعونة تلك ؟ أين سناء ؟

الزوجة : الملعونة . . من تلك الملعونة . إنى زوجك درّية (**تبدو متعودة على مثل ذلك**)

الزوج : (**ينظر حواليه مندهشا**) زوجى ؟ هل لى زوجة ؟

الزوجة : سبحان الله !

الزوج : فى أى الأيام إذن ؟

الزوجة : فى السادس من هذا الشهر . .

الزوج : فى أى الأوقات ترى ؟

الزوجة : قرب المغرب ، قم نفطر . .

الزوج : نفطر ؟ قرب المغرب ؟

الزوجة : اليوم هو العاشر من رمضان ، شهر الصوم ، والإفطار معدّ كالعادة (**تسمع طلقات المدفع ، ويرتفع صوت الأذان**)

الزوج : (**يهز رأسه كمن يدفع آثار النوم أو الخمر**) الصوم ؟ ومازالت فى رأسى أثقال الخمر ؟ سكران أم صائم ؟

الزوجة : تبدو لى فعلا كالسكران ، قم يارجلُ نفطر ، حتى لا تفسد أشهى إفطار . اسمعت الأخبار ؟

الزوج : أية أخبار ؟

الزوجة : (كمن تخفى مفاجأة) قم واسمع . .

الزوج : (شاردا) عن أى الأخبار تقولين ؟ بل قولى . . من أنت ؟ الطباخة ؟ أين سناء ؟

الزوجة : (تحاول إعادته إلى رشده) عن أى سناء تتحدث ؟ حلم هذا أم سُكْر ؟ أم عربدة مقصودة ؟

الزوج : لا أدرى - نادى لى تلك الملعونة .

الزوجة : لا تدرى ؟! أحيانا تهذى وتخرّف ، لكنى لا أتحمل أن تهذى باسم امرأة فى هذى اللهجة .

الزوج : أهْذِى . . فى هذى اللهجة ؟

الزوجة : تهْذِى وتُخرّف ، هل تتناسى أنك فى بيت الزوجية أم أنك ناسٍ . .

الزوج : (كمن اكتشف شيئا) بيت الزوجية ؟ ولعلكِ سوف تقولين بأن لدينا طفلاً ؟

الزوجة : يالك من رجل مهذار ! (تبدو كمن رضى عن تفسيره)

الزوج : مهذار ؟ (يصرخ) إنى أسأل : هل لى طفل ؟

الزوجة : (تلتفت إليه عائدة) ماذا ؟ هل تزعم أنا لم ننجب ؟ أوَ أنكرت الطفل لأنك لا تسمع صوته ، أولا تتملّى منه الصورة ؟ (تخرج صورة ابنها)

الزوج : لا أذكر أنى صرت أبا ، إلا فى هذا الحلم ، أين الطفل اذن ؟

الزوجة : انهض . . بعد الإفطار سنأتى بهْ ، ولسوف تراه ، كم أتمنى لو أتفرغ له

الزوج : (مستغرقا فى حلمه) هل . . اسمُكِ درية ؟

الزوجة : (صارخة) حتى الاسم نسيته ؟ (كمن تحادث نفسها) هل أرسل فى استدعاء طبيب ؟

الزوج : (منزعجا) لا . . لا . . إنى فى أحسن حال .

الزوجة : (تمس جبينه) الصهد يفوح ، والعرق البارد يغمُر صدرك ، هل أدعو الدكتور ؟

الزوج : كلا ، قولى بصراحة ، هل نحن صحيح . . زوجان ؟ (يشير بإصبعيه بمعنى « زوجان »)

الزوجة : (تُحادث نفسها فعلا) ياللرجل المسكين ، جاءته النوبة ، من عدة أعوام لم تتنبّه . . (تخرج)

الزوج : (يسمع صوت حديث تليفونى فى الداخل) لى غرفة نوم ، زوجة ، وكذلك طفل ! (يصيح) درية . . درية . . لا تستدعى أحدا . .

الزوجة : (تأتى مسرعة ، وقد غيرت ملابسها) أنت بلا شك متعب . .

الزوج : (كمن يحادث نفسه) كل الأشياء كما صوّرها . . هذا الحلم ، كل الأشياء ، كل الأشياء كما لم أرها قبل النوم ، كل الأشياء .

الزوجة : (تجلس إلى جانبه) قُصّ علىّ الحلم ، لعلّى أفهم .

الزوج : هل زرت الهرم الأكبر ؟ ورأيت أبا الهول ؟

الزوجة : (سارحة) هل تذكر تلك الأيام ؟

الزوج : كنا مخطوبين .

الزوجة : (مسرورة) ونزلنا فى حمّام الأوبرج ، وأكلنا ليلتها ، وكأنا لم نأكل من قبل .

الزوج : والقارب حين اهتزّ بنا ؟

الزوجة : كدنا نغرق .

الزوج : لولا رحمة ربك .

الزوجة : وشجاعة قلبك . (لمحة حزن . . تسحبه من يده) برد الإفطار .

الزوج : (مُجاريا) هل لابدّ وأن نفطر ؟ فلنتنازل يوما . .

الزوجة : لا مانع عندى ، إن وافقت على شرط واحد : أن تحكى لى بالتفصيل ، عن هذا الحلم .

الزوج : شرطك مقبول ، إن وافقت على شرطى

الزوجة : ما شرطك ؟

الزوج : (منفجرا وقد ملّ اللعبة) أين سناء ، أين سناء ؟ .

(يكرر وينفجر باكيا ويخفى وجهه بيديه،صوته يرتفع برنة مغايرة تماما من خلال جهاز تسجيل لا يراه المتفرج)

الزوج : أوزوريس . .
« ما أقسى ما صرت إليه ! .
ضاعت فى البوردماؤك .
صارت عدما وهباء .
لم تشرب أغصانُ الجنة ماءك .

لم تشرب حتى عكر الماء .
ذبلت أوراق الأشجار بمنتصف الموسم .
قبل نهايته سقطت تشكو الإعياء .

الزوجة : (معترضة) ماهذا . هل عدت إلى الشعر ؟

الزوج : أوزوريس . .
ماأقسى ما صرت إليه .
مُزِقت أضلاعك إربا .
وانتهبت أعضاؤك فى الصحراء .
لم تنبت غصنا منفردا يذكر تضحيتك .
حتى لم تحظ ببعض وفاء .

الزوجة : هذا . أحسن ما قلت .

الزوج : (مستمرا)
« لو أنك كنت بوادٍ أجرد .
ودعوت إلهك كى يجعل أفئدة الناس تلين .
قد يحرث بعض منهم ،
أو يروى ، أو يشدو بالألحان .
فلعل الأقدار ترى حلا .
لكنك كنت زعيما أن تنجز وحدك
ها أنت وحيدٌ ، فى وسط الصحراء .
لا وجهَ . . لكى ترفعه للأعلى .
لا وجه . . لكى تشكو آلامك للخِلاّن .

الزوجة : (متذوقة) لم أقرأ هذا من قبل !

الزوج : (يرفع وجهه الباكى . . بينما يستمر الصوت المسجل)
« فالعَنْ يا ملك التضحية الجرح وحيدا
لا يبكى عند بكائك من لم يُدْعَ لفرحك .
فالعقْه وحدك .
وارقب هذا الموت الأبدى وحيدا .
لن يذرف دمعا من أجلك .
من لم تمنحه البسمة

الزوجة : (تبكى فى صمت)

الزوج : (ينظر إليها متابعا بذلك الصوت المسجل)
« لا تلطمى الخدّين ياإيزيس .
ولا تقلّبى الكفين .
فليس ما أنفقت فيها غاليا .
واها من القصور فى التفكير يا إيزيس !
من قال إن الدمع يحيى ثاويا ؟

الزوجة : (تحاول أن تسد أذنيها) أوقف هذا . .
أرجوك ! (تبكى)

الزوج : (مستمرا)
« فى مستهل عامنا الذى مضى منتحبا
كانت ثقيلة بحملها الغصون والفروع
وكان كامناً بصلبها الشذى مرتقبا
وكانت الطيور فى سمائنا
وكل ما فى الكون يرقب الولادة الميسّرة
فيرسل النسيم ، ينثر النّدى مبلْورا
فلا ظما . . بعامنا النادى ولا نجـــــوع
وكان حقا أن تفاخرى . . وتوقدى الشموع

الزوجة : (متهللة) وكان حقا أن أفاخر .
وكان حقا أن . .

الزوج : (مقاطعا)
« . . لو كنتِ أطعمت من القلب الغصون
أو كنت ألقمت من النّهد البذور
أو كنت أوليت الثمار ماء عينيك !
لو كنت . . يا إيزيس . .
ما اع أوزوريس . .
لكنك اكتفيت بالتهليل والصياح . .
فراح ما راح . .
ولم يعد لديك . . غير هذه الخدود
للطم والنّواح »
(حين يصل الموقف إلى ذروته ، يرتفع صوت المذياع . . بموسيقى عسكرية مفاجئة وسريعة ، ثم البلاغ الحربى رقم (٦) :
« نتيجة لنجاح قواتنا فى عبور قناة السويس قام العدو بدفع قواته الجوية بأعداد كبيرة فتصدت لها مقاتلاتنا ، واشتبكت معه فى معارك عنيفة ، وقد أسْفرت المعارك عن تدمير إحدى عشرة طائرة فى هذه المعارك »)

الزوجة : (تصرخ) هل أنت أصم ؟ أولم تسمع ما قال الراديو ؟ . نحن عبرنا ! .

الزوج : (يبدو أنه لم يسمع ما قالته ، تبرق عيناه . . وصوت المسجل يرتفع مع كلمات المذيع)
« من جرحىَ الدامى
أدعوك ياقدر
هل نلتقى وجها لوجه . . وليكن غدا
فى أى ساحة تريد ؟

« وليُجْمع الناس ضحى »
كى نقرأ الحُكْم المبيَّتا .
إنى بلا خوف . . سأصغى صامتا .
وسوف أنزع القناعَ مُرغما .
وفى جبينك الذى لم يعرف الخُنوع .
سأخلع القفّاز . . ربما .
ونتهى يا صاحبى غدا »

(ترتفع الموسيقى العسكرية فى نهاية البيان ، لحظات . . ويدق جرس الباب الخارجى . . تخرج الزوجة وتعود بصحبتها الطبيب)

الطبيب : أمسية النصر . . الشارع مظلم ، والأنوار مقيدةٌ ، لكن الناس ترى ببصائرها ، الناس كما لو كانوا قد وُلدوا فى الظلمة ، لا أحد يصدم آخر ، فكأنهمو ينتظرون الفجر إذا اشتد الليل . . خير إن شاء الله !

الزوجة : **(تنظر تجاه زوجها كأنما تهدده)** خير . . إن شاء الله . .

الزوج : خير يادكتور . .

الطبيب : **(يضع حقيبته)** ماذا بك ؟

الزوج : لا شىء سوى حلم .

الطبيب : لست مفسر أحلام .

الزوجة : مفهوم ، لكنك أستاذ فى علم النفس . ولعلك تشرح لى مالا أفهم ، **(تغمز الطبيب الذى يبدو صديقا للعائلة)** دعه يقول .

الزوج : **(مبادرا)** كان الكابوس طويلا جدا . ودقيق التفصيلات ، لكأنى عشت دقائقه وثوانيه . أتزوج فيه وأنجب . أحضر كل الأشياء بداياتها ، ونهاياتها ، كل الأشياء كما أشهدها الآن . كل الأشياء ، كما لم أتركها قبل النوم .

الطبيب : **(وقد بدا الأمر جديدا عليه)** خير إن شاء الله . .

الزوج : كانت تلك الملعونة فى حضنى قبل النوم ، فإذا بى أستيقظ فى بيت الزوجية . صيّرنى الحلم أبا . فصحوت أبا . أوْ هذا ما تزعم درية !

الطبيب : **(محاولا الإيقاع به)** درية ؟ من درية ؟

الزوج : زوجى المزعومة !

الطبيب : **(ناظرا للزوجة)** لم يعرفنى .

الزوجة : هذا من بعض نتائج هذا العلم . .

الطبيب : (يهزّ رأسه) مفهوم . . ثم . . ؟

الزوج : الأغرب من ذلك أن السيدة المحروسة . . تسعدها أضغاث الأحلام ، وترافقنى فى دنيا الأوهام . شهدتْ فى صحبة هذا الحلم معِىَ الأهرام ونزلنا فى الحمام . وأنا لم أعرفها . عند استيقاظى منذ ثوان .

الطبيب : حسن ، أكمل حلمك .

الزوج : بل أبدأ حلمى ، أو أحكى ما أذكر عنه ، كم كان طويلا وثقيلا . لا أحفظ منه تفاصيل .

الطبيب : قل ما تذكر منه .

الزوج : أعوام كاملة الأحداث ، مرّت فى لمح البرقْ . يُبعث أموات من رمس الأجداث . ويموت أناس كنت أعاشرهم . كانت بحياتى امرأة .

الزوجة : **(مقاطعة)** أعرفها . . تلك سناء **(تضاء فى الخلفية صورتها واقفة بلا حراك)**

الزوج : **(ناظرا إلى الصورة)** أرملة فى سن العشرين ، فى أول حلمى كانت رائعة . فى الحبّ ، وفى الأمسيات القمرية ، وتخاف علىّ كأنى طفل . ، تطلبنى يوما . **(كمن تذكر شيئا كان غائبا عنه)** آه **يبدأ حلمى كالآتى . . وكأنى أرقب شيئا هاماً** لا أدريه تماما ، **(يرفع يده كمن يتحدث فى التليفون)** أهلا . . حين اتصلتْ بى . . كانت تلك نتيجة آخر عام بالكليّة ، وتدور برأسى آلاف الأحلام ، فكتبت لها آلاف الأبيات من الشعر .

(الصوت المسجل يرتفع هامسا)
« أمن كهوف حلمىَ السّحِيق
أم من ضباب النوم قبل أن أفيق
أم من دخان الموقد العتيق
أم من لفافات الطُباق كالحريق
أو نكهة الشاىَ ،
أم من خيالٍ ،
ذلك النقر الرقيق ؟
وعند بابى قشة مدّت يدا . .
مَنْ للغريق ؟

الزوجة : **(صوت سناء المسجل كأنما ترد عليه)**
« وانفتحت فى حجرتى « ذات العماد »
وانتصبت قباب
وانزاح ستر عن فراديس رغاب .

حين التقى فوق الثرى . نجمان تائهان
عن قبة السما .
مهاجَريْن فى الزمان .

الزوج : (**ينظر اليها مدهوشا**) هذى كلماتى بالضبط !

الزوجة : أكمل حلمك .

الزوج : تلك حكاية حب مات . حين اقترحتها الطرقات علىَّ . . قدمتُ موافقتى فورا ، ونزلت إليها ، ودعّت حياتى السابقة عليها ، قصرى العاجى ، وعزلة نفسى ، واخترت العيش بعينيها .

(**الصوت المسجل يرتفع بينما تقترب صورة سناء قليلا ناحيته**)

« والتقينا . .
صدفة كنا التقينا .
عند شط لم يُقَل للناس إسمه .
أنت من جوف المحارة ،
وأنا من طيف نجمة »

(**تختفى صورتها فجأة**)

حين اقترحتها الطرقات علىّ ، لا أعرف أين . . لا أعرف وقتا . لا أذكر تاريخا . فى هذا الحلم . المرُهق . حتى انتزعتها منى الطرقات ، وانفصلت عنى فى ركن الذاكرة التعْبى ، ـــ ، تركتُ فى قلبى جرحا . . ينزف ذكرى ، فلجأت إلى الشعر . . لعلّى أنسى . .

الطبيب : (**وهو يسجل شيئا**) ماذا قلت ؟

الزوج : (**صوته المسجل يرتفع**)

« فى القلب جرح ذابل هيهات يندملْ
تكاثرُ الأحقاد فى أعماقه ،
فتوقظ النائم فيه ثم يختبل
تجرى الدماء به ، صديدا أسودا
كأنما الأحقاد قد صبت وعاء من سموم . .
تمزّق الأحشاء إذ تصب فيها أنهرا من الصديد
تنداح ثم تعتمل » .

الزوجة : (للطبيب) كذاب . لم يكتب فيها هذا الشعر .

الطبيب : بل لك أنت !

الزوجة : كلا . هذا فى الخامس من يونيو .

الزوج : (**كأنه لم يسمع شيئا**) كانت أمى بالمستشفى ، تجرى عملية ، وسَناءُ تخلت عنى ، الكل تخلّى وتحطّم قلبى ، لكنى من بين الأنقاض أحاولُ ، أصرخ من أحشائى : (**الصوت المسجل رخيما واثقا**)

« نحن الأبناء البررة .
نحن الأبناء الأبناء .
لن نكفرباللبن الأخضر يجرى فى دمنا ،
بالضرع المحلوب تحدَّر فى فمنا ،
بالرايات البيضاء ـ وكم خفقت ـ والخضراء
هل أحرق راياتى من أول كبوة ؟
أو أنزل بتراثى سوق البيع ، الخسران ،
لأبيع ثيابك أو قِطَع حليّك ؟
مازال الخير المكدوس ، براحاتك .
يجرى فى أنهارك فى واحاتك .
وأبونا مازال يقود خطانا ، نسمع همسه .
والآن سيطرق باب البيت . ويدخل .
يعلو صوته .
كملاكٍ ينفخ فى الصور .
ينبعث النصر لديه ، وينزاح الديجور .
طرق الباب أيا أماه ! .

الزوجة : (**للطبيب**) لم تكتب فى مرض الأم . لكن فى أعقاب النكسة :

(**الطبيب يسجل شيئا فى مفكرته**)

الزوج : (مستمرا) واسودّت آفاق كانت ناصعة ، وانسدت سبل كانت مفتوحة ، فعرفت الشقق الخاصة ، عاقرت الخمر ، ونساء الليل ، وطريقى ملعون مظلم ؛ مظلم . . مظلم .

(يظلم المسرح تماما . لحظات . وتنبعث موسيقى صاخبة . ويُضاء المسرح بعد قليل ، وقد تحول السرير إلى مسرح صغير . فوقه مجموعة من عازفى الكباريهات وراقصة خليعة . هى سناء . وثلاثة أو أربعة أزواج يتعانقون فى الأركان . الطبيب والزوجة يراقبان المشهد . الزوج معصوب العينين بلفافة سوداء ، وصوته المسجل يسمع بوضوح خلال الضجة . وهو يتمشى وسط ذلك كله متحسسا الطريق بيديه الممدودتين أمامه)

« ليست هناك لافتات .
ولم تعلق أى شارة .

وليس قدسيا تراب الأرض ،
ولن يضيء الأفق نور من منارة .
دُس لا تخفْ أن تفسد الطهارة
كم لوثت من قبْلك الأقدام تجويف المغارة
كم نُقِض الوضوء فى المحراب . كم فُضّت بكارة .
دُسْ لا تخف أن تتلوث القذارة

ليست هناك لافتات
ولم تعلَّق أى شارة .
سوى سطر واحد مبتذل العبارة :
« ألق الرداء جانبا . .
وادخل علينا . . بادِىَ الجسارة
وادخل علينا عاريا .
بلا بطاقات ولا جنسية ولا إشارة
تركت عند الباب معطفى وسحنتى
علّقت فوق المشجب القِناع ،
وبعد خطوة نسيت اسمى ، وصودرت هويّتى ،
وأصبح الجدير كالذى بلاجدارة
وسرت فيها ضائعا .
لو أننى اتهمت زورا .
فليس لى فى أرضكم إجارة .
ملامحى فقدتها ، وصودرت هويتى ،
وليس فيكم من رأى من قبل سحنتى .
وحين صحت معلنا مؤهلى رُجمتُ بالحجارة !

وفى طريقكم كفرت ثم تبت .
عريّت جسمى ، ما خجلت .
قدمته لكم ، لطوب الأرض والحجاره
وكل ما كسبته ، دفعته ، جربته ، عانيت .
بكل طاقة الفؤاد ، وانتشيت ، وانتهيت .
ماذا رأيت ؟
رأيت أختى عاهرا تبيع نهديها،سكَتّ
وصاحبى يواعد التى عشقت ، ما نبست . .
ولست باخلا عليكمُ ، ولست أدعى المهارة .
« ضحكات سخرية مريرة وأخرى خليعة ،
ويظلم المسرح مرة أخرى تماما لحظات . .
ويعود الوضع إلى ما كان عليه)

الزوجة : هذا شعر لم ينشر ، لكنى أذكره حق الذكرى ، كانت أول أبيات أسمعها منه .

الزوج : كان صباحا مختلفا جدا ، حين رأيت أمامى دريةْ ، إذ كانت قد حضرت بالصدفة ، لا أذكر كيف تطورت الأحداث ، لكنى أعرف أنا صرنا زوجين ، كانت جلسات رائعة تلك ، تمتد من العصر إلى منتصف الليل ، نحكى فيها ونقول الشعر ، نضحك ونغنى ، نرقص ونحب .

(يقف حين تنبعث موسيقى هادئة ليراقص درية فى ضوء خافت)

الزوج : (هامسا) أفكارى تائهة ، لكن مصيرى محتوم ، أعتبر الحب بداية ، ونهاية ، الحب إذا تمّ زواجا . . مات ، الحبّ هو التجربة العذرية ، فإذا تم زواجا . . فقد الحيوية وتحول طقسا عبثيا .

الزوجة : رأيك . . ما شئت ، لكن الحبّ الناضج يعنى . . ألا ينفصل الإثنان ، ولكى نرتبط فلابد زواج ، أم أنت وجودى ؟

الزوج : كلا ، علمنى « سارتر » : ألاّ أومن به ، إذ أنى أفقد كل الحرية لو أنى آمنت بأى مبادىء .

الزوجة : حديثك ملتف ومشوّه ، اخترْ شيئا ، أن تؤمن أولا تؤمن ، ترفض سارتر ، لا عملا بمبادىء ، سارتر ، لكن عملا بالمصلحة الشخصية ، المصلحة هى المبدأ .

الزوج : يا آنستى عفْوا ، أوجدنى الوالد عفوا ، لأعانى منها عمدا ، إجبارا قد جئت إليها ، كى أختار ، ماذا أختار ؟ مُختارى يعنى الجبر.أين الحرية فى أن أختار ؟أخشى ألا أصبح حرا ، تلك خلاصة سارتر ، من وجهة رأيى .

الزوجة : تلك هى الفوضى ، تبغى الفوضى

الزوج : بل تخشين التجربة الحره ، رجعية ! .

الزوجة : هذى كلماتُ العَجْزْ ، أقنعْنى .

الزوج : لا نملك غير الكلمات ، فلندخُلْ تجربة عملية .

الزوجة : ماذا تعنى بالتجربة العملية ؟

الزوج : فلنتقابل فى الشقة

الزوجة : ماذا أملك كى أمنحه فى شقة .

الزوج : جسدك

الزوجة : هذا شىء مادى تافه ، لو أنك تفهم ، أنك

كى تملك جسدى فاملك رأسى قبله

الزوج : ماذا تعنين ؟

الزوجة : أن تقنعنى ، أن تأخذ منّى شيئا ، دون رضاءٍ عقلىٍّ وقناعات .

الزوج : أملك قلبك ، فيما أعلم .

الزوجة : عدنا للقلب ، ما أدراك ؟ هبنى أخدع أو ألهو .

الزوج : معنى هذا أن نتزوج ، كى أملك جسمك ، هذا الشيء المادى التافه .

الزوجة : أبدا بالمرة ، قلت املك عقلى كى تملِكَ جِسْمى ، ما العقد سوى إثبات للزيجة ، لا الزوجة .

الزوج : العقل اذن ؟ ما فائدة القلب ؟

الزوجة : يمنحُك الحق لكى تقنع عقلى . .

الزوج : أقنعه إذا شئت .

الزوجة : وإذا شئت تزوجْنا

الزوج : طُعْم لى ، أم أنت تريدين الطعم ؟

الزوجة : أبدا ، إقناع العقل هو الشرط لذَىَّ ، والتجربة هى الفيْصل .

الزوج : وهو كذلك .

. . (يجلسان على حافة السرير ، الطبيب فى الخلفية فى ركن مظلم يخرج زجاجة وبعض الأكواب ، يشربان نخبَ التجربة)

الزوجة : ها نحن بشقتك الموعودة ، ها نحن على حافة هاوية وكمين ، تلك وسائل إغرائك جاهزة ، غير بعيد ، الكأس المترعة الصفراء ، قنينات الخمر وملابس ما أسهل أن تخلع من لمسة ، وشبابك . . والحب المكنون .

(يمد ذراعه خلف رقبتها مادّا أصابعه إلى صدرها بينما تتساهل معه عمدا . . ينحنى ليقبلها)

الزوج : اقتربى منى .

الزوجة : ولماذا شفتاى ؟

(ينهال عليها ، تستسلم عمدا ، يتركها مرتبكا)

الزوج : باردة شفتاك .

(يناولها كأسا ، ترفضها)

الزوجة : اسمح لى أن أقبل ما أقبل من شرب أو أكل .

الزوج : (يتضايق) باردة جنسيا . هذا داؤك .

الزوجة : بل هذا عجْزك من أول خطوة ، إذ أنك لم تعرف إلا نوعا لا غير ، من أنواع النسوة .

الزوج : أىّ الأنواع ؟

الزوجة : نوع كالأحذية المعروضة بالفاترينات ، تدفعْ . . تتسلّم .

الزوج : ماذا تبغين إذن ؟ لن أتزوج . لن أتزوج .

الزوجة : لا تغضب ، من قال بأنى أبغي أن أتزوج ؟

الزوج : لا تبغين ؟ فلماذا جئت إلى وكرى هذا ؟

الزوجة : أنسيتَ التجربة العملية ؟

الزوج : لم أنسَ ، فهذا الأسلوب كثيرات منكَن تفضلْنه

الزوجة : أعرف ، لكنى وافقت لكى أُثبت لك ، أن من الخطأ التعميم .

الزوج : أمصمّمة أنت ؟

الزوجة : كل التصميم

الزوج : فوداعا

الزوجة : ولماذا تجعل منه وداعا ؟ فلنصبح محْض صديقين

(إظلام تام ، حين يضاء المسرح نرى الزوجين فى جلسة شاعرية فى ضوء القمر ، ينساب صوت أم كلثوم)

الزوج : (غير مصدق)

درية : أعشق سمرة وجهك ، أعشق بشرتك الخمرية .

(ينحنى يقبلها قبلة سريعة على خدها ، فتقبل شفتيه .)

الزوج : **(غير مصدق)** هذا حلم ، هل قبلت الآن شفاهى ؟ ما أعجب هذا ، درية فلنتزوج ، أعترف بأنى قد سلّمت !

الزوجة : هذا الاستسلام إهانة

الزوج : عفوا . . أقصد أنى مقتنع بزواجك .

الزوجة : اقْنعْنى . .

الزوج : **(خطبة)** ذلك أنى يآنستى ، فكرت كثيرا ، وتدبرت كثيرا ، وتبين لى أن زواجى لن يصبح قيدا ، بل كل الحرية فيه ،حرية عتقى من ربقة أصنام الجنس ، والشهوات المسعورة ، حرية

أن أتفرغ للإنتاج المثمر ، والتأليف الفنّى ، والأدب البناء ، أن تخلو أشعارى من رائحة التبغ وطعم الخمر ، وأفخاد النسوان ؛ أن أمسح عن وجنة شعرى ؛ آثار الأحذية المثقوبة ، والأوكار الموبوءه .
ولأنك يا آنستى ، كنت معلمتى ، ومخلصتى ؛ أختارك كى أتزوّج .

الزوجة : (**تعانقه**) أحسنت حبيبى !

(إظلام ، حين يضاء النور يكون المشهد قد عاد كما كان)

الزوج : صعب وصف مشاعر تلك الليلة.صعب أن أتذكر فلقد كان هناك بجوفى شىء يولد.شىء خالد ، لا يعرفه إلا من عاشه ، إحساس الأشجار إذا انتصف الموسم أو أم تستقبل آلام الوضع ، لا أدرى ، مات بقلبى شىء متهالك ، كى يولد أعظم ما يولد فى إنسان ، حب الإنسان ، رغبة إنسان ، رغبة إنسان فى إنسان ، صلة الإنسان بإنسان ، كى يتوحد فى فرد واحد ما لا يمنحه غير اثنين .

الزوجة : (**متهللة**) ولذا سمّينا الطفل بـ« توحيد » اسم مستغرب ، لكنا خلّدنا تلك اللحظة ، فى لمحة تجديد

الزوج : لكنا لم نتزوج ، كان خيالا هذا الطفل ، لم يخطُ الخطوات الأولى فى غير الأفكار المحمومة ، والأحلام الممنوعة ، اصطدمت كل الآراء ، وتحطّم كل التفكير ، حين بدأنا التنفيذ ، فالمثل الأعلى عند أبيها ما تقبض أو ما تنفق فى البيت على المأكل والمشرب ، يعرف أن ابنته تتأخر يوميا عندى حتى منتصف الليل ، هذا شىء مقبول ، مادامت هذى الساعات إضافية ، وتساوى بضعة مليمات شهريا ، يعرف أن لقاءات يوميا تحدُث ، فلتحدُثْ ، أما أن يفقد بعضا مِن دَخْله ، فالطامّة تحدث .

الزوجة : (**تطأطىء رأسها خجلا**) لكنّا أمكننا أن نتزوج .

الزوج : مارأيك ياعمى ؟

(**الأشخاص الذين يحادثهم الزوج فى الأجزاء التالية إما موجودون على المسرح ، وتسلط عليهم الأضواء عند اللزوم ، أو يدخلون فجأة عندما تستدعيهم ذاكرة البطل ، كما يمكن أن تقوم الزوجة بتمثيل الأدوار مع زوجها**)

الأب : (**غير مبال**) يا ابنى ماذا تملك حتى تتزوج ؟

الزوج : أملك مهرا ، وكذلك شبكة

الأب : لا لسنا ممن يقبل مهرا ، جهّز أنت على مهلك .

الزوج : لا مانع إن كانت تسهم درية .

الأب : كلا . لن تسهم ، لا يمكنها أن تسهم .

الزوج : يكفينا حجرة نومٍ وجلوس ؟

الأب : يكفى ، لا داعى حتى للسُّفرة . . والشقة

الزوج : ومشاكل أخرى ، لا حصر لها

الأب : فلماذا تتزوج

(**يختفى الأب**)

الزوج : هذا رأى الأب ، وابنته يوميا عندى ، لولا ما تملك من رأى حر وحصافة

الزوجة : لكنا أمكنا أن نتزوج .

الزوج : معجزة حدثت ، هل تتكرر ؟ والآن ماذا يبقى من أجرتنا ؟ لا شىء فالدين يلاحقنا والأقساط ، أما المطعم والمشْرب .

الزوجة : تتدبر (**واضح أن الزوجة تشارك زوجها فى ذكرياته القديمة**)

الزوج : طبعا تتدبر ، ماذا تفعل والباقى لا يكفى بضعة أيام ؟

الزوجة : عجبا . الخمسون جنيها ضاعت فى أول يوم .

الزوج : طبعا . (**تشترك الزوجة فى ترتيل الأنشودة التالية**) :
الشقة عشرة ، والأقساط جميعا خمسة عشر ، ولحاضنة الطفل ثلاثة ، والغسالة اثنان ، وإتاوة عائلتينا . . عشرة ، والمصروف الشخصىّ لكل منا خمسة .

الزوجة : أين الجزار وأين الأبونيه ؟

الزوج : هذا من غير حساب التبغ .

الزوجة : آه من هذا الملعون . . التبغ .

الزوج : أتمنى لو أتمكن من منعه أو حتى تقليله !

الزوجة : ياليت ! .

الزوج : هذا ترفي الأوحد ، أأقاطعه ، إذ لا سينما أو مسرح ، أو حتى نزهات خلوية ، لن أقلع عنه إلا أن يقضى ربى أمرا مفعولا .
الزوجة : مقتنعه ، لكنا نحتاج إلى كل جنيه تدفعه فى هذا المحروق .
الزوج : والمدفوع . . لأسرتنا ليس حراما ؟
الزوجة : كيف نفكر فى منعه ، والكل يظن بأنا نـدخر الأموال .
الزوج : لا أدرى ، هيا نلبس كى نأكـل نصف كباب عنـد الحـاتى ، ولتـذهب كـل الأقسـاط إلى العفريت الأزرق

(تخرج الزوجة ، وتعود بيدها حقيبة يد ، وتغير مظهرها حتى يتناسب مع المشهد القادم)

الزوجة : **(باكية)** لن أذهب للشغل غدا ، لن أذهب .
الزوج : لا حول ولا قوة إلا بالله ، ماذا جرى ؟
الزوجة : الأتوبيس المقرف .
الزوج : ماله ؟
الزوجة : مزدحم حتى أوشكت بأن أفقد أعصابى ، اثنان استلمـانى ، لا يُجدِى أن أصـرخ أو أدفـع باللكمات .
أصوات : ماذا نفعل . الزحمة تخْنق
الزوجة : ياسيد ابعد عنى .
أصوات : وإلى أين . هاأنت ترِيْن بنفسك .
الزوجة : طيب . امسك نفسك .
أصوات : مجترئة . وقليلة ذوق . ماذا يدفع كى تختارى هذا الأتوبيس ؟ انتظرى غيره ، والتاكسيات كثيرة .
الزوجة : القذران ، ظلا يحتكان بجسمى ، حتى حاول واحد . . **(الزوج يصرخ)**
شيخ سُنِّى : يا ولدى . . لا تترك زوجتك المسكينة تعمل ، سوف يبارك ربك فى رزقك ، إن كان حلالا ، ياولدى. . لا تقطع نسكك ، سوف يبارك فى رزقـك ، إن كـان حـلالا ، يـاولـدى . . اقرضنى دينارا للشهر القادم .
الزوج : **(مؤ منا)** إن كان حلالا .
الطبيب : **(يتدخل ، ليوقف تيار السرد الذى بدا أنه لا يعنيه)**

يكفى ما قلت الآن . فالساعة قد بلغت منتصف الليل

(يلتفت إلى الزوجة وقد قرر أن يدخل فى الموضوع)

الطبيب : فلنسمع نشرة أخبار الحرب

(يمكن تقسيم الفصل إلى مشهدين ينتهى أولهما هنا
كما يمكن أن يستمر على النحو التالى :
(المريض مازال فى فراشه ، المذيع يلقى ملخص الأنباء
ويبدأ البلاغ رقم ٧ :

نجحت قواتنا المسلحة فى عبور قناة السويس على طول الجبهة ، وتم الاستيلاء على معظم الشاطىء الشرقى للقناة وتواصل قواتنا حاليا قتالها مع العدو بنجاح كما قامت قواتنا البحرية بحماية الجانب الأيسر لقواتنا على شاطىء البحر الأبيض المتوسط ، وقد قامت بضرب الأهداف الهامة للعدو على الساحل الشمالى لسيناء وأصابتها إصابات مباشرة »

الطبيب : **(للزوجة هامسا)** الحالة لا تدعو للخوف ليست نكسة ، بل هذى أعراض نفسية ليست نوبات الصرع المعتادة ، بل إنى يتبلور عندى إحساس شخصى ، أنا نخطو لشفاء خالص .
الزوجة : كيف ؟

(الطبيب يهمس للزوجة أن تسكت)

الزوج : (شاردا) كان صديقى

(تسطع فى الخلفية صورة حسين بملابسه العسكرية أوضح ما فيها الكاب ، والحذاء العسكرى)

الزوج : بل كنا روحا فى جسدين ، كنا نتدارس كـل مشاكلنا ، مشـاكل هـذا العالم ، وتـطول بنا الجلسات إلى الفجر ، أين هو الآن ؟ بل كيف نسيته ؟ لا لم أنسه ؟ هو لا يُنسى ، فى ذاكرتى

طول الوقت ، لكننا لا نفتقد الأكسوجين ، مادمنا نتنفس ، أين حسين ؟

الزوجة : **(وقد ظات حالته تسوء)** ياولداه ، هو يعرف أن حسينا قد راح شهيداً بالجبهة فى حرب الاستنزاف ، بل راسله عدة مرات .

الطبيب : **فلنتركه يقول** ، إحساسى مازال يؤكد ما قلت

الزوج : **(صارخا)** أين حسين ، أين حسين

(يستمع فى ذهول إلى صوته المسجل بينما صورة حسين فى الخلفية كما كانت مخضبة بالدماء)

الزوج : « وقبل أن أراك يا أخى غدا
قصيدة إليك
تستعجل الصباح أن يُغرِّدا
ياذاهبا للتضحيات والفدا
قصيدة لا تعرف النفاق والمواربة
ياحاسبها فى التضحية
مازالت النجوم فى السماء
تسفح أغنية
والقمر المفضّض الضياء
يخُنق أمسية
والسحب الدكناء فى المساء
تمطر مرثية

الزوج : **(بصوت مستسلم)** لو أن لى بعض اليقين مثل ما عندك
لكنت قبلك
أو كنت مثلك

الزوجة : **(متهللة)** عاد إلى الواقع ، رجعت ذاكرته .

الطبيب : صبرا ، ليس الآن ، قولى أن الوعى يعود ، لا ذاكرته ، فالذاكرة المشحونة أقوى من وعيه .

الزوج : **(صارخا)** أين حسين

(يستمع مذهولا إلى صوته المسجل ، بينما صورة حسين مازالت فى الخلفية لامعة مضيئة)

« خطابك الذى وعدتنى به يوم المغادرة
لم ينتظر بريدك الحربى كى يصل
لكنه اختار الطريق الوعر . . والمغامرة
فقد قصصت كل شىء فى بطاقة مخضبة
تحكى لنا عن سرك الغالى ، وأخبار المخاطرة
فى ومضة حمراء قادرة .

ما كنت ترجو أن تعود ياحسين
إلا لكى تقص عن .
وعن . . وعن .
فلم يكن إيمانك العميق ياحسين . . بين بين . .

الزوج : **(بصوت مستسلم)** لو أن لى بعض اليقين مثل ما عندك
لكنت قبلك .
أو كنت مثلك .

(يميل فجأة إلى الوسادة ، ويبدو أنه غط فى نوم عميق زوجته تسحب عليه الغطاء)

الزوجة : **(لا يبدو عليها الفهم)** أخبرنى ما الحال .

الطبيب : إن شاء الله ، عال العال

الزوجة : أخبرنى . ماذا يحدث له ؟

الطبيب : زوجك ياسيدتى ، عالج نفسه ، وأنا أعرف حالته من عدة أعوام حين انتابته لأول مرة ، نوبات الهذيان المجنون ، كانت تلك الليلة قبل زواجكما ، من سبعة أعوام .

(حين يبدأ الطبيب فى القصة ، يسمع بعض الفقرات من خطاب التنحى الشهير فى التاسع من يونيو ١٩٦٧)

كان الشارع مزدحما بالناس ، المذهولين المصعوقين ، لو شاركهم ساعتئذ ، مابات مريضا بالهذيان ، كانت كل الأشياء حوالينا تنهار ، الليل المعتم يزحف منتصرا ، ونهار الزهو يولى مد حورا ، وخفافيش العار ترفرف فى أفئدة الناس ، تسكن فيها ، والأمل الباهت يسقط فى لُجّات اليأس.خرج الناس يلمّون فتات النجم المكسور ، بأصابعَ مرتعشة ، وأياد حطمها الغِلّ ، خرجوا علّ القمر المخسوف يرمّم وجهه ، خرجوا لا تملك كتلتهم الا أن تصرخ فى وجه الليل ، كاد الناس يشدّون نهار اليوم التالى ، هربا من ليل اليأس ، كم كرهوا ذلك الليل وكم ودوا لو ماتوا فيه ، أوما عاشوا ليروه ، لو شاركهم ساعتئذ ، ما بات مريضا بالهذيان ، لكن النكبة كانت أكبر منه ، لم يتحمل ، فقد

القدرة أن يتقبل مر الواقع ، واختار حياة خالية من أى حياة ، حاولت علاجه ، طيلة تلك الأعوام ، لكن الحل الحاسم لم يحدث قط ، ولأن الحل الحاسم ما كان لـدىّ كانت تلك النوبات تعاوده ، كثيرا ما كانت حالته تنذر بالأخطار ، من هذيان . . أو نسيان . . أو حتى شبه جنون ، ولقد أنقذت كثيرا من حالات اليأس القاتل ، ولعلّ ظهورك شخصيا كان أهم علاج له ، لكن جذورَ المرض الأصلى ، كانت تتأصل فى أعماق النفس ، ولعلك تدرين بأن المرض النفسى خطير ، لكن الأخطر منه ، أن نتعود أن نمرض ، ونعايش ميكروبات الأمراض ، عندئذ لا يصلح فيها سمّ أو ترياق . .

الزوجة : لم أفهم عنك كثيرا مما قلت . .

الطبيب : يحتاج حديثى شرحا مسهبا ، ويطول مداه ، لكنى سوف أحاول تبسيطه .

(الزوجة تتجه ضارعة إلى فراش زوجها لتتحسس جبينه)

الطبيب : (مستمرا) هو فى أقصى حالات اليقظة ، يسمع ما قلت ، بل ويريد سماعه .

الزوجة : فعلا . . هو مستيقظ

الطبيب : (يهز رأسه) تسبق سكرات الموت ، حالة يقظة ،

الزوجة : ماذا قلت ؟

الطبيب : وكذلك تسبق حالات اليقظة ، سكرة إغفاء .

الزوجة : تتفلسف يادكتور ، وأنا لست على استعداد للفهم الآن،طمئنى أرجوك .

الطبيب : زوجك ياسيدتى ، يعبر أطوار المرض المعروفة ، إذ يصل الانسان إلى أقصى حالات الإعياء ، تمهيدا لشفاء تام .

الزوجة : أقصد أن تشرح ما قلت ، عن ليل الهذيان .

الطبيب : سيقصّ عليك بنفسه .

الزوجة : كيف ؟ وحالة إرهاق تغشى عينيه .

الطبيب : لابد وأن يحكى ، هل تدرين ؟ ماذا يحدث للإنسان المتخم ؟

الزوجة : يتقيأ . . أو . .

الطبيب : بالضبط . . لابد وأن يُفرغ ما يملأ ذاكرته ، حتى يستحضر وعيه .

(الزوج يتململ فى فراشه ، يبدو على الطبيب أنه يستعد لتلقى شىء هام ، يجلس قبالته)

الزوج : ليلتها . . كان معى (تسطع فى الخلفية صورة حسين) كان يؤكد أنا سوف نصاب بشىء هائل . . شىء هائل .

(يتجه إلى الصورة بالحديث) بالفكر وبالمنطق ، كل الأشياء تشير إلى نصر يزحف ، بل إنى أتخيل حفلا فى تل أبيب . بعد النصر

صوت حسين: حسين لك أن تتخيل ما شئت ، إنى أبغى آرائى خلف المنطق ، ووراء الفكر .

الزوج : غيبيات ؟ لا أومن بالغيبيات . .

صوت حسين : (قاطع وحاسم) ليست غيبيات ، بل نحن نخدر أنفسنا بالآمال البراقة ، والألفاظ المعسولة . . ولذلك سوف نصاب بشىء هائل .

(تختفى صورة حسين ، ويرن صوته)

الزوج : وتغيَّب عدة أيام ، وأخيرا عاد فلم يعثر بى ، ووجدت خطابه.مازالت لهجة سخريته ، تصفع أذنى .

صوت حسين : « لا تبحث عنى ، فى أى مكان ، فأنا الآن ، الجندىّ حسين . كيف سناء ؟ »

الزوج : كانت عندى ليلتها ، والسحب السوداء تغطى الأشياء ، والناس يصيرون ، كالأموات ـ الأحياء.والملعونة عندى ، تنسينى التفكير ، حتى فى أقرب من عاشرتُ ، أمى وأبى ، والإخوة ، وصديقى المحبوب ، حتى حين عرفت الأنباء .

(يتألم ويقاوم)

الطبيب : (يساعده) تلك الليلة ، كنتُ على موعد .

الزوج : كنا نتمشى ، وكأنا لسنا مصريين . .

(يتحرك فى اتجاه صورة سناء التى تظهر فى الخلفية ومناظر أشجار « يمكن أن يتم عرض ذلك كفيلم على شاشة خلفية)

صوت : (مفاجىء) ياأولاد الكلب ، مصر تضيع ، ياأولاد الكلب . .

الزوج : (يكرر) مصر تضيع . . مصر تضيع

(يمسك رأسه . . ويتلوى ألما)

الطبيب : كان الكناس ، يعبر فوق طريق الكورنيش ، سمع الأخبار لتوّه ، أسرع يجرى متجها للميدان ، حيث اجتمعت مصر ، تلقائيا خرج الناس من غير قيادة ، هذا الكناس ، لم يتحرك بالضغط ، بل كان وحيدا فى الكورنيش ، يكنس ما يتبقى من فضلات العشاق ، كان الشارع يلمع فى ضوء الكازينوهات ، واستاء الكناس لدى رؤيته اثنين من العشّاق ، يبدو أن العالم لا يعنى أيهما فى شىء ، وانطلقت منه الكلمات ، عفويا من غير إرادة ، تلقائيا من غير قيادة .

الصوت : (**مفاجئا**) ياأولاد الكلب ، مصر تضيع ، ياأولاد الكلب

(**الزوج يبكى بحرقة**)

الزوجة : (**مخففة**) هل كانت قد بلغته الأخبار ؟

الزوج : (**معترفا خلال بكائه**) بلغتنى الأخبار ، بلغتنى الأخبار ، وتنبأت بها عند الظهر ، فأنا عضو التنظيم ، ألهو فى أحضان عشيقة ، لا أجرى ، لا أهتز ، والكناس يهرول فى الشارع كى يرفع صوته،يُطلقها . أخطرُ « لا » قيلت فى التاريخ ، ليغيّر مجرى التاريخ ، وأنا عضو التنظيم ، لا أهتم ، وصديقى يعرف منذ اللحظات الأولى ، أن الشىء الهائل لابد سيحدث وأنا . . عضو التنظيمْ لا أدرى شيئا . لا أدرى شيئا . آهٍ ياوطنى . آه يامصر ياوطنى المحبوب ، امنحنى دورا . امنحنى دورا . فأنا ولدك فلذة كبدك ، البر بعهدك ، عانيت المكتوب ، فامنحنى دورا ياوطنى المحبوب .

(**يركع وينهار باكيا . . فى منتصف المسرح تماما بينها يتقدم منه الطبيب بعد لحظات . .**)

الطبيب : (**فى هدوء شديد**) بل أنت تخليت ، فالأدوار الكبرى لم تمنح ، ذاك الكناس هلْ كان له دور مرسوم ؟ فى قريتنا . لا يُدْعى أحد حين تشب النارُ فى إحدى دور القرية ، فى قريتنا يُدعى الناس إلى الأفراح ، لا للأحزان.فلماذا تنتظر الدور ، كى يهبط فوق سريرك ؟ بل أنت تخلّيت ، فلا تلق اللوم على وطنك .

الزوج : (**محاولا الدفاع**) قلت كثيرا بعد النكسة ، لكن فُرِض الصمت علينا حتى صدِئت حنجرتى ، وانثلمت نبرات الصوت .

الطبيب : (**مواصلا الهجوم**) لا تكذب ، أنت تدور بدائرة مفرغة ، قل لى . . فلماذا لم تسجن ؟ بل أنت اخترت السلبية دورا ، ثم تعود فتلقى اللوم على وطنك .

الزوج : بل إنى اخترت طريقا آخر ، أديت الواجب أحسن ما يمكن .

الطبيب : ولماذا لم تتحرك ، حين تحركت الأحداث ، كانت واجبة تلك الحركة ، بل كانت مشروعة ، فالآذان قد انفتحت كى تلقف صوتاً مسموعا .

الزوج : لا يكفى أن يوجد صوت عال كى يسمع ، ما كنا ندرى ، هل ندعو للحرب ، أن ندعو للسلم .

الطبيب : هذا تزوير للتاريخ ، من قال بأن على قائد معركة تاريخية أن ينشر أخبار مناورته ، بل إن الحق الواضح ، يكمن فى أن الفنان عليه بأن يكتشف السر بنفسه ، أن يتحرى مجرى التاريخ ، فإذا فوجىء فنان بالتاريخ ، فلنبحث عندئذ مشكلة الفنان ، لا مشكلة التاريخ .

الزوج : لكنى مخلص ، وطنى مخلص ، هل أنت تشكّ ؟

الطبيب : لا شكَّ لدى ، فالصدمة كانت مربكة فى أدنى الأحوال ، ومن الصعب تدارك ما فات ، فلتبحث منذ اليوم بسرعة ، عن دور ترضاه وتبغيه ، وتؤديه ، غادر مخدعك المظلم ، واخرج للنور مع الناس ، لن تهبط معجزة فوق سريرك ، لسنا فى عصر الإعجاز ، ها نحن عبرنا ، لم نضرب بعصانا البحر فخضنا ، بل كان نبى الزمن الحالىّ هو الانسان ، العابر فوق لهيب البركان ، فانهض خذ دورك ، فعلى شفتيك أرى أغنية ترقص ، وبعينيك أرى لمحة ، كلمة ، كالطاقة ، فافتح فوهة الكلمة ، أطلق أنشودة زحفك ، غنّ لشعبك ، لا تتردّد ، هذا الدور الخالى يبحث عنك ، فانهض خذ دورك ، لا تتردّد .

(الفنان يعانى ألما من نوع فريد ، ويمسك رأسه بكلتا يديه ويتقلص مع صوت المذيع وهو يلقى بالبلاغ الحربى رقم (٨) فى الساعة ١٢و٤٣ دقيقة بعد منتصف الليل :

« قام العدو بعد آخر ضوء اليوم بهجمات مضادة بالدبابات والمشاه الميكانيكية ضد قواتنا التى عبرت قناة السويس ومن اتجاهات مختلفة ، وقد تمكنت قواتنا من صد جميع الهجمات ، وتدمير العدو ، وتكبيده خسائر كبيرة فى الأفراد والمعدات ، ولازالت قواتنا تقاتل بنجاح فى مواقعها على الضفة الشرقية للقناة »

الفنان : (بصوت قوى وانتصار)
« يالحظة التقدم العملاق
لست مجرد انطلاق
لكنما .
سبعة آلاف سنة
تجسدت فى لحظة اشتياق »

الطبيب : لا يكفى .

الزوج : (ينظر مستاء) درية .

الزوجة : أمرك .

الفنان : دفتر أوراقى ، والأقلام .

الزوجة : ماذا ؟

الطبيب : نزل الوحى . ماذا تكتب إن شاء الله ؟

الفنان : (متجها للجمهور) مسرح ، سأجرب أن أكتب للمسرح ، ما رأيك فى : « ليل الهذيان » ؟

الطبيب : لا . . « الصحوة » أفضل ، فلقد فات أوان الهذيان ، والصحوة عادت . . يا أستاذى الفنان . .

الفنان : (مازال يتقدم تجاه الجمهور) الصحوة . الصحوة هذات أفضل عنوان.شكرا يادكتور ، هذا أفضل عنوان ، الصحوة . الصحوة .

(يسدل الستار ، بينما يواصل تقدمه خارج الستار بحيث يواجه الجمهور وحده . .)

الفنان : عذرا ياسادة ، ان كنت بقيت طوال العرض مريضا ، أو بالأحرى مطروحا فى هذا التابوت ، فأنا اخترت أداء الدور بنفسى ، كى أتقنه وأؤ ديه كما أبغى ، إذ رفض جميع الفنانين أداءه وأنا مضطر لإعادة تمثيله عدة أيام ، لكنى أقسم ، أنى ألعَب دورا لا غير ، « فالصحوة » عادت ، وأنا أعتذر إليكم سلفا ، إن جئتم فى الغد ، ووجدتم أنى مازلت مريضا ، أو مطروحا فى تابوت الموت ، فهو مجرد تمثيل . فالصحوة عادت . . عادت . . (ينحنى)فإليكم عذرى .

(ستار الختام)

أبو زيد مرسى أبو زيد

مسـرحيـة

السلطان يستقبل الصّباح

مسرحية شعرية من فصل واحد

عبد السميع عمر زين الدين

الزمان : صباحاً
المكان : قاعة مجلس السلطان
الأشخاص : السلطان
مسرور السياف
وزراء السلطان وولاته
سفير ملك البوسنة
شعراء البلاط

يرفع الستار عن قاعة المجلس خالية . إلى يمين المسرح باب كبير يؤدى إلى ديوان الملك ، ويدخل منه كبار رجاله وأتباعه ، وقاصدو مجلسه .

يدخل السلطان من باب صغير إلى يسار المسرح .

ــ يامسرور
يامسرور . .
ــ هاأنذا ؛ لبيك ، عبدك بين يديك !
ــ سأُيتّم ولديك !
اسمع
فوراً ، وبدون تلكؤ ،
ابعث من يحضره الآن
ــ قلْ لى من تعنى يامولاى ؟
وسآتيك به من فورى ،
وبأسرع مما يرتد إليك الطرف .
ــ ياأحمق . .
من أعنى غيره ؟
من غير رئيس الوزراء الملعون ؟
اذهب . . يكفيك لكاعة
أحضره إلىَّ الساعة .
ــ لكنَّ رئيس الوزراء . .
ــ ماذا ؟
لم يحضر بعدُ إلى الديوان ؟
لم يستيقظ حتى الآن ؟
ــ هو ذا يامولاى .
ــ هو ذا ماذا ؟
ــ مات .
ــ مات ؟
وتقول بكل بساطةْ : ماتْ ؟
ــ يؤسفنى ذلك يامولاى .
ــ كيف يموت ؟

قُلْ لى ياآخر عنقود النحس :
كيف يموت بلا استئذان ؟
ـــ أوَهلْ يجرؤ يامولاى ؟
بالأمر السامى فاضت روحه .
ـــ ماذا تعنى ؟
ـــ تنفيذا لمشيئتكم ضُرِبتْ عنقه .
ـــ إنك تهذى . .
ـــ أنت أمرتَ بذلك يامولاى ؛
بالأمس تطاول وتجرأ ،
قال كلاماً لا ينطقه إلاّ أهوجْ
فأمرتَ بأن يُضربَ عنقُه .
ـــ أأنا قلت ؟
ـــ كانت تلك إرادتكمْ
وإرادتكم قَدَرٌ نافذ .
ـــ يا مجنون .
تقطع رأس رئيس الوزراء ؟
ـــ يامولاى . . أنت أمرتْ ،
أفهل أعصى لك أمرا ؟
ـــ قرِّبْ منى يامسرور . .
قرِّبْ . .
حين أمرتُ بذلك ،
هل كنتُ خفيفاً بعض الشىء ؟
ـــ بل كنتَ تُحلِّق فى أجواء البهجة يامولاى ؛
تسكب خمرتَك الذهبية ،
بأكُفِّ جواريك العاجية ،
وتميل عليها ؛
ترشف منها ، وتدغدغها .
كنت تغنى ، ترقصُ ، تقفز ، تحبو ،
تقذف ـــ طرباً ـــ بعمامتك البيضاء ،
وتمزِّق جُبَّتكَ الملكية .
ـــ سأرمِّل زوجتك التركية . .
يامسرور . . ؛
حكِّمْ عقلك ،
حين أقولْ :
اضربْ عنق رئيس الوزراء ؛
هل يعنى هذا أن تقتله يامسرور ؟
ـــ أوَ هل يعنى شيئاً آخر يامولاى ؟
ـــ قد يعنى مثلاً يامسرور :
أن تلطم حنجرتَهْ ،
حتى لا يتكلم .
قد يعنى أن تصفعه فوق قفاه ،
حتى يصمت .
ـــ يامولاى . .
أنا لم آلفْ أن أتصرفَ فى الأعناق بغير السيف ،
لم يألفْ سيفى أن يلطمَ حنجرةً أو يصفعَ أقفيةً ،
سيْفى اعتاد على قسمتها نصفين .
هذا عملى يامولاى ،
وأنا لا أحسن عملاً غيره .
ـــ قد ندم من اتخذ السياف نديما . .
يامسرور . . يامسرور . .
قد لا أملك نفسى ساعة أغضبْ ،
قد لا أملك نفسى ساعة سُكْرِى ،
أفلا تملك نفسَكَ أنتْ ؟
أفلا تعقلُ يامسرور ؟
تضرب عنق الصدر الأعظم !
أعدَمْنا من قبلُ اثنين بتهمٍ شتّى ،
لكن أن يقتل ثالث ،
من أجل كلام يلفظه فى مجلس أنس ؛
فحديث لن يعقلَه الناس !
قل لى يامسرور . .
أى كلامٍ قال يبرِّر فعلتك الشنعاء ؟
ـــ يامولاى
كنت تغنى منتشياً :
« فى نيسان . .
فى نيسان . .
سأسيِّر جيشاً من بيسانٍ
ليؤدبَ جيش الأعداء
فإذا بالصدر الأعظم يهمس :
« أنا من رأيى يامولاى »
كلمات خمس لا أكثر .
ـــ ماذا قال ؟!
ـــ « أنا من رأيى يامولاى »
ـــ أكذا قال ؟
ـــ بالحرف الواحد يامولاى .
ـــ إن كان الأمرُ كما تذكرْ ؛
فلقد نال النذْلُ جزاءه .
وسأبحث من فورى عن خلفٍ له .
قلْ لى يامسرور . .

من بالباب الآن ؟
ـ جمعٌ جَمٌّ يامولاى . .
بالباب كبير قضاة الدولة ،
وبرفقته صاحب ديوان الشرطة ،
بالباب كذلك خازن بيت المال ،
وسفير بلاط جلالة ملك البُوسْنَة ،
وهنالك صاحب ديوان رسائلكم ،
وولاتك جاءوا من أقطار الأرض
لتجديد البيعة ،
وهنالك بعض الشعراء ،
وكثيرٌ من أصحاب الحاجات .
ـ . . وعلينا الآن :
أن نبدأ فى تصريف أمور الدولة ؛
أن ننظر فى أحوال المملكة بعين الحكمة .
ونعالج ما اقترفته يداك .
اسمع يامسرور .
أوّل شيْء . .
اصرف أصحاب الحاجاتْ .
ـ أمرك يامولاى مُطاعْ .
يأمركم مولاكم أن تنصرفوا ،
وسيلقاكم ليلة عاشوراء ، وسيستمع لكلٍ منكم فرداً فرداً . . وسينصفكم ، ويرد لكلّ منكم حقّه .
. . تم اللازمُ يامولاى .
ـ أحسنت صنيعا . .
قل لى يا مسرور ؛
ولماذا ليلة عاشوراء ؟
ـ يا مولاىْ . . هذا من باب التغيير ؛
بالأمس ، وأوّل أمس ،
أخبرنا من قصدوك
أن يأتوا ليلة وقفة عرفات .
فى الأسبوع الماضى ؛
قلنا أن يأتوا فى عيد وفاء النيل ،
فى الأسبوع الأسبق ؛
اخترنا يوم جلوسك فوق العرش .
ويضاف لهذا أمر آخر ؛
موسم عاشوراءٍ يامولاى ،
يأتى موعده بعد شهور عشرة .
يامولاى . . أيامك أعيادٌ متصلة !
ـ اسمع يامسرور . .
اصرف كلَّ الشعراء .
ـ إلا هذا يامولاى !
أنا لا أقدر أن أصرفَهم منذ اليوم .
فلهمْ ألسنةٌ لا ترحم .
من أيامٍ خمسة ؛
وأنا ألتمِس الحجج وأصطنع الأعذار ،
ولقد نَفِدَت حُججى يامولاى .
ـ يامسرور . .
أنقذنى منهم فى هذا اليوم الأسود !
ـ يامولاى . .
شعراؤك صوتك يامولاى ؛
أبواقُ المَلك المسموعة والمرئية ؛
ما إن تنطلقُ قصائدهم .
حتى يتلقفها صناع الألحان
ليغنيها عنهم غلمانُ الطرب المُرْدْ ،
وقيانُ المملكة المحميّة ،
فيردّدها الناس جميعاً بعدهمُ
فى كل مكان .
لا تخذلْنى يامولاى . .
واسمح لى أن أُدخِلَهم مجلسك العامر .
ـ لا بأس . .
أدخِلْهم يامسرور .
لكنّى لن أستمع لأحد منهم ؛
حتى أفرغَ من تصريف شؤون المُلْكْ .
ـ شكراً يامولاى . .
. . فليدخلْ شعراء بلاط الدولة .
ـ حفظ الله الملك !
ورعى الله حماه !
ـ اصطفوا فى أقصى القائمة . .
يأمركم مولاكم :
لا ينطق أحد منكم حرفاً حتى
يؤذنَ له .
ـ اسمع . .
أنتْ . لا لا . . أنت .
ـ أمرك يامولاى
ـ لم أبصرْ وجهك قبل اليوم :
ـ بالصدق نطقت جلالتكم . .
فأنا من بادية المشرق . .

ولقد أتيتُ إلى جنابك مادحاً ؛
لأقول شعراً مَالَهُ صنوانُ
ــ يكفى . . اعقِلْ فى فمِكَ لسانكْ
مُرْنَا نسمعْ يامولاى . .
فلئنْ أمرتَ أمرتَ عبداً خاضعاً
وإذا نهيتَ فنِعْمَ مَنْ ينهانى
ــ لا فُضَّ فُمك . .
يامسرور . .
فلتمنحْه يدُك اليمنى مائتىْ صفعة .
ــ اصفعْ ، اصفعْ ، لا تترددْ . .
فلئنْ صفعتَ صفعتَ وجهاً كالحاً
يشتاق أن يزهو بلونٍ قانِ
الناس تقصر كفهم ، لكنّما
أنت الطويل الكف فى الإحسانِ
ــ يامسرور . .
إن لم يصمتْ فاضرب رأسه
ــ اضرب ، اضرب ، يامسرور
الرأس ملكك ؛ مُخُها ودماؤ ها
فافعل بها ما شئت من شنآنِ
ولئن عفوت ، فان عفوك مرتجى
ولئن فعلت ، فذاك أمرٌ ثانِ
ــ هل عندك شىء آخر ؟
ــ عندى من الأشعار مِلْءُ جُوالقٍ
فإذا ترى ، أنشدتهن أغانى
ــ اسمع . . هذا آخر ما عندى :
فلتصمتْ ، أو فلتتركْ هذا المجلس !
ــ صمتاً أصمت
فالبعد عنك ـ وإن نطقتُ ـ معذِّبى
والقرب منك ـ وإن سكتُّ ـ كفانى
والقرب منك مُلطِّفٌ ومهدىءٌ
فإذا ابتعدتُ أصاب بالغثيانِ
ــ يامسرور . .
أدخِلْ من بالباب جميعا .
ــ سمعاً يامولاى وطاعة . .
فلْيمْثُل كل الناس
بين يدى مولانا السلطان ؛
. . . قاضى المملكة الأكبر ،
. . . صاحب ديوان الشرطة ،
. . . خازن بيت المال ،
. . . كاتب مولانا السلطان ،
. . . والى برقة ،
. . . والى الحيرة ؛
. . . والى طيبة ،
. . . والى تونس ،
. . . والى أنطاكية ،
. . . والى حلب الشهباء ،
. . . مبعوث جلالة ملك البوسْنَة .
ــ حفظ الله الملك !
ورعى الله حماه !
ــ شكراً ياسادة . .
فليأخذ كل منكمْ مجلسَهُ .
ــ اسمح لى يامولاى . .
ثَمّةَ أمرٌ عاجلْ ؛
فسفير جلالة ملك البوسْنَة
يحملٍ من مولاه كتاباً لجلالتكم .
ــ أهلاً بسفير أخى الغالى
اسمِعْنى ما حمّلَكَ لنا .
ــ يامولاى . .
يُقرئك مليكى خيرَ سلامْ ، ويهنئكم بالنّيروزْ ، ويؤكد صدق مودتِه ،
ويفيد بأنّ الشر قد استفحلْ ،
وبان الأفعى قد برزت من مكمنها ،
وبأن زعاف الأفعى لا يقهره
إلاسُم العقرب ، ويقول لكم :
اضرب أعداءك . . لا تترددْ ،
سيكون النصر حليفك ، وستلقى
منه كل العونْ .
ويبلغكم أيضاً أن شمالَ بلادكمُ
أرضٌ معمورة ، يسكنها قوم أشرارُ ،
هم بعض رعاياك العاصين ، ويقول
لكمْ : لا تقلقْ ؛ سيؤدِ بهِمْ ،
ويشتتهمْ ، وسيبسط فوق
أراضيهم سلطانه ؛ حتى تفرغَ
أنت لحرب عدوكِ .
وختاماً ، يدعو لجلالتكم بالصحةْ ،
وبطول العمر ، ويوَدُّ قبول
هديته الملكية .
ــ شكراً لجلالته . . مرات لا تحصى ؛

شكراً لنصيحته الذهبية ، شكراً
لشهامته المعهودة ، شكراً لهديته
الملكية .
بلّغْهُ سلامى ، بلّغْهُ مزيد
ثنائى وعظيم رضائى .
ـ سأبلّغُهُ ذلك من فورى . .
وائذنْ لى أن أترك مجلس مولاى .
ـ اذهب غير مُذَمَّمْ . ولتعلمْ ؛
أنّى قد أنعمتُ عليكْ ،
بقلادة باب المندب !
يامسرور . .
رافقه حتى باب القصر .
ـ دامت عِزّةُ مُلكِك يامولاى .
والآن . .
يا صفوة مملكتى . .
ماذا عندكمُ اليوم ؟
ـ مولاى . .
يامولاى . .
نحن وُلاتُك ،
جئنا من أقطارِ المُلْك السبعةَ ،
لنجددَ بيعتَنا لجلالتكم
سلطاناً ، ملكاً حتى الموت .
ـ شكراً . .
يامسرور . .
كم قد مَرَّ على بيعتهم ؟
ـ دعنى أنظرْ يامولاى . .
آخر تجديدٍ للبيعةْ . .
آخر تجديدٍ للبيعة . .
. . فى أيلول .
من كانون الثانى حتى أيلول . .
تسعة أشهر .
جاءوا فى موعدهم يامولاى .
ـ حسناً فعلوا .
والآن . .
فليمْنحْنى كلُّ منكم سمْعَه ، وليمنْحنى كل منكم وعْيَه ،
بالأمس . .
ارتكب الصدر الأعظم ذنباً
لا نغتفره ،
وأقيم عليه الحدُّ .

وعلى كلٍّ منكمْ
أن يفعلَ ما يُمليه عليه الواجب ؛
القاضى الأكبر :
يُصدِرُ فتوى قاطعةً بخيانته ،
وتبيح لنا إهدارَ دمِهْ .
هذا واضح ؟
ـ ما شاء المِلكُ سأفعلْ .
ما شاء الله يكون .
ـ ما شاء الله عليك !
هذا رَدُّكْ ؟
لكنْ صبراً ،
يوماً ما . .
سيحل الدور عليك ،
وسنصدر من أجلك فتوى ،
وتكون بإجماع الفقهاء .
ـ لا مهرب من قدرٍ مسطور .
ـ صاحب ديوان الشرطة :
يَبحثُ فوراً عن أنصار الجانى ؛
من كانوا يأتمرون بأمره ،
ويصادر ما يضبطه من أسلحةٍ
وكتابات ،
ويُقام الحدُّ عليهم قبل غروب الشمس
ـ لا تقلقْ أبداً يامولاى .
سيكونون جميعاً فى قبضتنا
قبل صلاة العصر . .
وسيعترفون جميعاً طوعاً . .
ويقام الحد عليهم قبل صلاة المغرب .
ـ خازن بيت المال :
يحصُرُ ميراثَ الخائن ،
ويؤول لبيت المال جميعاً
ويُضَمُّ حريمُ الباغى لحريم السلطان
قبل مساءالليلة .
ويُنفذ هذا دون تراخٍ
أو إهمال .
ـ قبل مساء الليلة يامولاى . .
سيَبِتن جميعاً ملك يمينك .
ـ كاتبنا الأول :
يبعث برسائل عاجلةٍ
لجميع الأمصار ، ،

ويبلغها ما يكتنف الدولةَ
من أخطارْ
ويحذرهم من أن تقعَ الفتنُ
على أيدى الأشرار .
– عندى منشور دوريٌ يامولاى
لانتوانى عن إنفاذه
مع مولد كل هلالْ ،
لكنْ أبعث نسخاً منه اليوم
فى أجنحة حمام الزاجل .
– أما أنتم ياشعراء الدولة . .
فسأسمع منكم أقذع ما
سَطَرتْهُ الأقلام ،
فى ذمِّ العبد الأبق واستنكار
قبيح صنيعه ،
وسأسمع منكم أبلغ ما قالته
الشعراء ،
فى تمجيد مليككمُ العادلْ ،
فى وصف عظيم جهوده ؛
ليطيحَ برأس البغْى ويطفئ
نارَ الفتنة ،
وليقمعَ شهوة طلاَّب السلطان ،
ويجنب هذا الشعب الطيبَ
كل شرور الغدرْ .
– ستكون قصائد مدحك يامولاى
تَتْرَى . . تتناقلها الرُّكبان
لكنْ ، أين قصائدنا من
رائع نثرك ؟
مهما نظمتُ ، فأنت أفصح مبدعٍ
يشدو بسحر بيانك الحدثان
فالشعر منَّا ؛ لفظه وعروضه
والدُّر منك يسيل كالفيضان

– والآن . .
كل منكم يعرف دوره .
أما أنتم ؛
ياحكام الأمصار السبعة ،
ياصفوة كلِّ الصفوة ،
فأنا أعلم صدق مشاعركمْ ،
وعميق ولائكم للسلطان ،
وتفانيكمْ فى خدمة هذا العرش
ولهذا ، إنى فى حيْرة ؛
فلقد جرتْ العادة
أن يُختار رئيسُ الوزراء
من بين ولاة الأمصار .
يُختار الأكثر حكمة ،
الأصدقُ رأياً ومشورة ،
الأشجعُ عند الحق وعند الشِّدَّةْ .
وأنا حقاً فى حيرة . .
من أختار ؟
لا يفْضُلُ أحدُكمُ الآخر .
ولهذا ياسادة . .
فسألقى هذا العبء عليكم ،
اختاروا أنتم لى .
انتخبوا مِن بينكمُ من ترضَوْنَه ،
وسأضع على كتفيه البُردة ،
وسأُسْلِمُه الخاتم ؛
ويكون ذراعى الأيمنَ منذ الليلة .
والرأى الآن لكمْ .
– يامولاى . .
لا يصلح غير أمير الحيرة .
– أختار أنا والى طيبة .
– أختار أنا أحد اثنين :
والى تونس أو والى أنطاكية .
– بل والى برقة
– لا أحداً يفضُلُ والى حلب الشهباء .
– ماذا أسمع وأرى . . ؟
أرأيت المهزلة الكبرى يامسرور ؟
كل منهم يختار الآخر ،
لا يطمع أحدٌ منهم
فى أن يصبح صدراً أعظمْ .
صار الكرسيُّ المرغوب كريها ،
صارت نعمتنا نقمة .
وغدَت منحتنا محنة .
لو كنت مكانى يامسرور ؛
ماذا كنت ستفعل ؟
– لا تسألْنى يامولاى . .
فأنا لا أحسن أن أفعل شيئا .
– بل تُحسِنُ شيئاً يامسرور . .

ـ اه . .
إنْ كان الأمر كذلك يامولاى . .
فأنا طوعُ يمينك ،
بل يمناك الصادقةُ أنا .
ـ أحسنت القول .
اسمعْ لى يامسرور . .
ـ كُلِّ آذانٌ صاغيةٌ .
لكنْ . . طمئنِّ يامولاى . .
هل يدفعك الغضبُ إلى ما
سوف تقول ؟
هل تملك نفسَك حقاً يامولاى ؟
ـ ما جدوى أن أملك نفسى الآن ؟
يامسرور ،
ساعةَ ينكرُ نِعَمىَ عبدٌ جاحد . .
ساعةَ لا يخشى بأسىَ خُدَّامى
ساعة أصغُرُ فى أعينهم ؛
لا أملك أن أملك نفسى ،
لا أملك إلا أن أحتكم لسيفى .
ـ لم أسألْ تفسيرا يامولاى . .
حاشا لله .
لم أسأل إلاّ من باب الإطمئنان .
ـ أنا أعلم صدق يقينك بى .
اسمعْ يامسرورُ . .
وكلتُ الأمر إليك
اخترْ أنت
اخترْ منهم رجلاً ،
ليكون رئيساً للوزراء
واضرب أعناق الباقين
ـ لا حول ولا قوة إلا بالله !
ـ صمتاً فى حضرة مولاكم . .
ما شئتَ سأفعل يامولاى ؛
فمشيئتكم قَدَرٌ نافذٌ .
ـ اخترْ يامسرور .
ـ والى أنطاكية .
ـ تعجبنى سرعةُ بَتِّكْ . .
ولماذا والى أنطاكية ؟
ـ يامولاى . .
منذ أتى مجلسكُمْ
لم يتحرك من مجلسه
أو تنطقْ شفتاهُ بكِلمة
ـ حسناً يامسرور
قد عينَّاه رئيساً للوزراء .
وخُذ الباقين حَلالاً لك .
ـ أمرك يامولاى
ـ ياسلطان زمانه . .
هل تسفِكُ دَمنَا حقا ؟!
ـ لا يدفعك الغضب بعيداً يا مولاى !
ـ صمتاً . خذهم يامسرور .
ـ اسمحْ لى يامولاى !.
ـ خذهم يامسرور .
ـ لكنْ هذا ظلمٌ بيِّنٌ !
ـ وأراه أنا عدلاً صرفا .
ـ لكنَّ الرحمة فوق العدل !
ـ لا رحمةَ فى معصية ولِّ الأمر
ـ قد تُبْنَا وأنبنا !
ـ لا تقبل توبة عبدٍ ساعة موتهِ .
ـ الرحمة يامولاى !
ـ خذهم .
ـ يامولاى الرحمة !
ـ خذهم .
ـ فاعلمْ أنك لن تنجو .
هذا السيف سيضرب يوماً رأسك
ـ خذهم .
ـ لا مهربَ لك من حَدِّه .
ـ لن يجدى ضربُ مزيدٍ من أعناق ،
فى تأجيلِ اليوم الموعود .
ـ بل سيُقرِّب من موعده المسطور .
ـ اقتل ، واقتل ،
فسيأتى دورُكَ حتما ،
وبأسرع مما كنت تظن .
ـ خذهم .
ـ يامولاى . .
لى ـ إنْ تأذنْ ـ كلمة . .
ـ قل ما شئت . .
أنت الآن رئيس للوزراء .
لكنْ لا تستعطفْنى كى أصفح عنهم .
فأنا لن أقبل فى شأنهم أىَّ
شفاعة .

ــ يامولاى . .
شرفٌ لى . .
وجميلٌ طوَّق عنقى ،
أن أتقلَّد أعلى رُتب الحكمْ ،
وأكون رئيس الوزراء السادس ،
منذ حكمتم هذا البلد الطيب .
يامولاى . .
حين أفكر فيمن سبقونى ،
كى أستلهم من سيرتهم عبرة ؛
أجد اثنين انقطعت أخبارهما
منذ أمرتَ بسجنهما فى بئر القلعة .
وَيُرَدِّدُ كل الناس . .
أن الرجلين التعِسين ،
لقيا فى السجن مصيرهُما المنكود .
أما الباقون ،
فلقد كانوا أحسن حَظاً . .
لم تقتلْهمْ ظلمةُ سجنك ،
إذْ ضُرِبَت أعناقهم الهشَّة .
وأراهم فى الحالين جميعاً
لم يقترفُوا أمرا إدًّا .
أفهلْ أنجو يامولاى ؟!
فإذا كان مصيرى محتوماً
منذ الآن ،
فأنا أرجو أن أقتلَ معهم هذا اليوم
ــ أهلكَكَ لسانُك يامسكين .
هذا أمرٌ ميسور ،
سنحقق ما ترجوه سريعا .
خُذْهُ معهم يامسرور .
ولكى تلقى الموت قرير العين ،
فاعلمْ أنَّا قد قررنا . .
أن يتولى صاحب ديوان الشرطة
وأمير العَسَس السلطانى ؛
صدراً أعظم للدولة
وكبيراً للوزراء
ورئيساً لمشيرى الديوان .
ــ وبهذا تكتمل الحلقة .
فليمنحه الله القوة .
ــ لا تقلقْ فى رقدتك الأبدية ؛
سأدير شؤون الدولة . .
خيراً من أمثالك يا مأفون
ــ أستوصيك به خيراً يامولاى !
ــ يعجبنى أدبُك حقاً .
هذا لونٌ آخر يامسرور ،
لا يهتز ولا يستعطفْ
لا يمنحه اليأسُ شجاعة
فَيَسُبُّ السلطان بوجهه .
حقاً . . يعجبنى فيك ثباتُك ؛
لِمَ لَمْ تتوسل ، أو تشتُم ؟
لِمَ لَمْ تنذرْنى ويلاً وثبورا ؟
لِمَ لَمْ تتحدث عن خاتمة السلطان
الدموية ؟
ــ هل أخدعُ نفسى يامولاى ؟
بالصدق أقول :
افعلْ ما شئت بلا خشية .
فيقيناً لن يأتِىَ دورُك .
لن يأتِىَ أبداً يامولاى .
هذا قولٌ حقٌ لا مِرْيَةَ فيه .
ــ مرحى . . مرحى . .
يؤسفنى أنك ستموت . .
لكنَّ عزائى
أن حديثك قبل الموت ؛
يملؤنى أمناً وسلاما .
ــ طِبْ نفساً يامولاى .
لن يلحق سُوءٌ بجلالتكم أبدا . .
فالحقَّ أقول
لن يقطع رأس السلطان ؛
ما لم يقتل مسرورٌ قبله .
عِمْتَ صباحاً يامولاى
ــ طابتْ أوقاتُك أنت
اذهب تصحبك الدعوات .

يامسرور
افرغ منهم وتعال سريعا .
ــ فى بضع دقائق يامولاى .
ــ وإلى أن يأتى ،
أسمعنا أنت
ياشاعر بادية المشرق ،
بعضاً من مُحكم أشعارك .

ـ مُرْنا يامولاى نُطعْك . .
ما شئت ، لا ما شاءه الثقلان
فاحكم ، فأنت من الردى بأمان
وبسيفك المحبوب روِّض أمة
هو أولٌ ، وهى المَحلُّ الثانى
فيعمّ فوق الأرض أمنك وارفاً
ويحيق بالإنسان والحيوانِ
ـ الله الله . !
من أوّلها يا أستاذ !
ـ ما شئت لا ما شاءت . . .
ـ . . . .
. . . .
ـ هاها . . من أوّلها . .
لن يُنْطِع رأس السلطان ،
مالم يقْتل مسرور قبله .

بالحق نطق .
لكنْ . .
هلْ يُعقَلُ أن يقُتَلَ مسرور ،
وأنا حيٌ أسعى ؟
أبداً لن أسمح أنْ يُجرحُ ،
أو اسمح أن يُثْلَمَ سيفه ؛
مادام تبقىَ فى جسمى عِرقٌ ينبضْ
أبداً ، لن يأتى هذا اليوم . .
أبداً لن يقتل . .
مادمت أنا بجواره .
أبداً لن تُقتل . .
يامسرور .
ـ مولاى السلطان
هاأنذا ، لبيك
عبُدك بين يديك .

استانبول : عبد السميع عمر زين الدين



مسرحية

محاكمة السيد « م »

مسرحية في فصل واحد

محفوظ عبد الرحمن

الشخصيات :

- المتهم : السيد « م »
- المندوب : مندوب الوالى
- القاضى : المحتسب
- المدعى :
- الدفاع :
- الشاهد :
- الشرطى : صاحب الشرطة
- الجلاد :

« يدخل السيد (م) » وقد بدت عليه آثار التعذيب . ولا علاقة لهذا التعذيب بالوقت الذى حدثت فيه الجريمة ، فالنشاط معروف فى مثل هذه الحالات . والاعتداء الذى وقع عليه ليس هدفه انتزاع اعتراف منه فيما نعتقد ، فهو معترف فعلا ، ولكنهم يقومون بهذا الاعتداء كرد فعل للجريمة بيقين أنه العدل ، يحيط به الجلاد وصاحب الشرطة (الذى يُختصر لقبه إلى الشرطى) . والشخصيات لدينا كما ترى بلا أسماء ، وربما كان الإسم الوحيد هو اسم القتيل : « بدر البشير » ، وهو اسم مألوف لدينا ، فهو الغائب الحاضر فى مسرحية « ما أجملنا » .

بعد أن يدخل السيد « م » وحارساه . « الجلاد والشرطى » يبدأ الدخول بالترتيب العكسى للأهمية الاجتماعية .

هناك الشاهد ، وهى مهنة محتقرة عندنا لألف سبب ، منها أنه لو كان لديه عمل لما كان قد شهد ومعه الدفاع ، ثم المدعى الذى يبحث لسيفه الصاخب الهائج عن أعناق . لايحدث هذا كله فى عصر معين ، فالسيد « م » ارتكب جريمته الشنعاء أكثر من مرة فى أكثر من عصْر

وبعد أن دخل إلى القاعة السيد « م » وحارساه الشرطى والجلاد ، ثم الشاهد والدفاع والمدعى يدخل سيد الموقف : « المحتسب » الذى يعمل فى هذه المحاكمة قاضيا ، والذى سنطلق عليه لقب « القاضى » تيسيرا . وهى حيلة لجأنا إليها من قبل فى مسرحية « حفلة على الخازوق » وعندئذ قال أحد النقاد : إننا نفعل ذلك خوفا من الرقابة ، فإذا خلعنا على قاضينا الثوب التاريخى لوقع صاحبنا فى مأزق ، فكتب التراث مليئة بقضاة مرتشين ضعاف أمام النساء ، ولا أظن أن صاحبنا يقول : إن الرقابة تحمى قضاة العباسيين والعثمانيين والمماليك ، أو على الأصح بعضهم ، والتفسير الذى قلته آنئذ كان بسيطا جدا ، وبدا للجميع غريبا ، ولا أدرى لماذا ، فأنا كغيرى - أعتقد أننى سأستيقظ ذات صباح ، لأجد نفسى فى محكمة ، وأقسم أننى لا أفعل ما يريب ، ولكننى كما تعرفون أفكر فيما يريب . فإذا ما طالب المدعى بعنقى لما فكرت فيه ، وسأواجه القاضى وقد رفضت أن يكون ما كان فأسميته « المحتسب » ولا أظن أننى غالطت التاريخ كثيرا ، وأرجو أن يلفت جهدى نظر القاضى ، وأنا أسميه فى النص « القاضى » . ومن هنا أتمنى أن يشاهد القاضى المسرحية ، ولا يقرأها فإنما أسميته هكذا من قبيل التيسير . ويدخل مع القاضى ، عفوا (المحتسب) مندوبُ الوالى الذى نطلق عليه اسم « المندوب » أيضا من باب الاختصار .

وهذا الترتيب فى الدخول لاينفى أنهم جميعا يدخلون معا ، ولايتناقض مع أنهم جميعا يفسحون الطريق للمندوب الذى يجلس فى صدر المكان ، وإن كانت المنصة للقضاة ، وسنكون مقصرين تقصيرا كبيرا إذا لم نحسّ

بالفزع حتى قبل المحاكمة ، بالذات قبل المحاكمة ، فالجريمة التى ارتكبها « م » أفظع الجرائم فى عصرنا ، أيا كان عصرنا . فبدر « البشير » كان بطل الناس ، لكنه كان أرق الوالى ورجالهِ ، فعندما مات حمل العامة دمه للوالى ، لكن الوالى كان أذكىَ ، فأراد أن يحمل دمه لهم ، أو على الأقل لواحد منهم ،. لذلك ، فالمحاكمة وإن كانت تدور داخل أربعة جدران ، إلا أن شعبا بكامله يتابعها محبوس الأنفاس .

المندوب : على غير المألوف أرسلنى مولانا الوالى لكى أحضر هذه المحاكمة ، لاأظن أنه يخطر على بال أحد ، داخل هذا المكان ، أوحتى خارجه ، أنه يريد بذلك التأثير على مجرى المحاكمة ليس فقط لأن ذلك من عادتنا ، ولكن لأن التهمة ثابتة بالاعتراف وبالقرائن وبالأدلة ، وبما هو أكثر من ذلك كله ، بواقع أنها حدثت فعلا ، ولا لَبْس فى أحداثها .

ولقد فكّر مولانا الوالى أعزّه الله ، ومتّعه بملكه ، فى أن تكون هذه المحاكمة فى أحضان مجلسه ، فيرعاها بنظراته العادلة ، لكننى نصحت (مستدركا) لكننا نصحنا بالايحدث هذا . فنحن لانريد أنْ نُضيف آلاماً جديدة إلى ما يعانيه مولانا ، ومايعانيه فوق ما تعانيه الأمة فى مُصابها الجَلَل ، وليس فينا من لايرى قدر الحزن فى عينيه ، وهو الرجل الذى تعالى على الأحزان .

وما نشفق على مولانا منه ، نشفق على رعيته أيضا منه ، فقلوب الناس لم تعد تحتمل استرجاع الآلام . ولهذا بالضبط جعلنا المحاكمة سرية .

الشرطى : أُثقِل على سيدى مندوب الوالى بالمقاطعة ، فأضيف أننا كرجال أمْن رأينا استحالة محاكمة الجانى محاكمة علنية . وإلا تعرّض للانتقام من محبىّ « بدر البشير » ، ونحن منهم وإن كنا نختلف عن غيرنا فى أننا نريد الانتقام عن طريق القضاء .

المندوب : قاطعتنى فعلا ياصاحب الشرطة . وإلى هذه النقطة بالذات كنت سأشيرُتوّاً . نحن نحب بدر البشير . هذا مالا يجهله القاصى والدّانى ، لكننا نحبّ الحق أكثر ، ولذلك حرص مولانا الوالى على أن يهيىء لهذه المحاكمة أفضل الظروف ، فاختار بنفسه وبعد تفكير عميق ـ سيدنا المحتسب ليتولى القضاء . وهو رجل تعرفون سيرته وحكمته وعدله ، وحرصه على مصالح الناس ، وترفعه عن الدنايا .

القاضى : (يقف ينحنى) أرجو أن أكون عند حسن الظن .

المندوب : (مستمرا) لقد حرص مولانا الوالى على أن يهيىء للمتهم كل السبل للدفاع عن نفسه

الشرطى : أعرف إذا كان ذلك ممكنا ، أنه من الصعب الدفاع عنه ، فماذا يقول امرؤ بعد أن فعل ما فعل ؟ لكننا لن ندع هذا يخدش قاعدة العدل الذهبية . وبعد، إذن سيدنا المحتسب أطلب إعطاء كافة الفرص للمتهم للدفاع عن نفسه .

القاضى : ما كنت أقبل المنصب دون هذا فأنتم تعرفوننى جميعا . صبرى أوسع من حكمتى ومقرعتى أطول من يدى .

المندوب : وحتى يرتاح ضميرنا عينّ مولانا رجلا عرف برجاحة العقل للدفاع عنه .

الدفاع : (يقف لينحّى) شكرا .

المندوب : وكان لنا رأى فى هذا . فلا يقتل بدر البشير إلا معتوه مخبول مجنون ، ومثل هذا الرجل لانتركه يدافع عن نفسه ، وإلا أوردها التهلكة . . ولنفترض جَدَلا أنه ليس معتوها ولا مخبولا ولا مجنونا ، فهوْل ما حدث لن يبق له عقلا ، فنحن ، على ما تعرفوننا ، قد غاب عنا العقل ساعة سمعنا الخبر . وأنا ـ على ما مّر على من أحداث . ما كنت أدرى أمصدّقٌ ما سمعته أم مكذّبه وكأن ما يقال قصة شريرة لحاك شرير فى ليلة شريرة .

أيها السادة . . أنا محايد فى هذه المحاكمة ، ليس بالقلب طبعا ، فلا سلطان لى عليه ، ولكنى هنا لأحمى العدل ، مع أننى أعرف حرصكم عليه وجودى هنا ليس حافزا على مزيد من العدل ، لاسمح الله . فأنتم عندما تملأون الكأس لايفرغ منه ولا إصبع . ولكننى أتيت لتطمئن قلوبكم ، ولتطمئن قلوبنا . لن أثقل عليكم بأكثر من هذا .

القاضى : والآن تبدأ إجراءات المحاكمة . وأحب أن أطمئن المتهم إلى أننا لاندينه قبل الحكم.لكن من حقى أن أعبر عن نفسى ، وعن كل الناس ، عندما أقول إن مصرع بدر البشير كان أبشع ما حدث فى ولايتنا وهو لهوله يوازى فى نظرنا مقتل هابيل ، فإذا كان المتّهم قد فعلها ، فهو من أعنيه بقابيل ، وإذا لم يكن . .

المدّعى : هو الذى فعلها ياسيدى . وهل فى ذلك شك ؟ لن تقابلوا قضية ترفرف عليها البراهين مثل هذه القضية . كان الجانى صديقا لبدر البشير كما تعرفون جميعا ، وأنا لاأفهم كيف يقتُل صديق صديقه ، ولكن لكثرة ما تكرر ذلك لاأظن أحدا قادرا على قتل بدر البشير إلا صديقه.استدرجه إلى بيته ، الصديق يزور صديقه ، وخدره بطعامه ، ثم طعنه بسيفه فلما أتى صاحب الشرطة بهمّته المعروفة وجد الشهيد مقتولا ، والجانى ممسكا بسيف يقطر منه الدم.فلما هاله ما حدث اعترف الجانى صراحة أنه القاتل . هذه براهين ، فمن يدحضها ؟

القاضى : نعرف هذا كله لكن لابد مما ليس منه بد « للمتهم » أنت أيها الرجل . هل أنت مذنب أم غير مذنب ؟

المتهم : فى الحقيقة ياسيدى .

القاضى : ياُبنى . . إنه سؤال محدد ، وأريد إجابة محددة : هل أنت مذنب أم غير مذنب . . ؟

المتهم : لاهذا ولاذاك

القاضى : مستحيل . الناس ينقسمون إلى مذنبين وغير مذنبين . وهو سؤال تقليدى ، فإذا ظننت أنك غير مذنب عليك إثبات ذلك ، أما إذا اعترفت بأنك مذنب فكفى الله المؤمنين شر القتال . قل لى الآن ياولدى : أمذنب أنت أم غير مذنب ؟

المتهم : لاهذا . . ولا ذاك .

القاضى : أكره أن يضيق بك صدرى ، وبصراحة بدأ يضيق ، فأجب عن سؤالى ، وكن ولدا طيبا .

المتهم : سيدى . هكذا أرى نفسى بصدق : مذنبا . . وغير مذنب .

المدعى : وكيف يتأتى هذا ؟

المتهم : كان بدر البشير مقتولا قبل أن يرفع عليه سيف . تمنّع فى الجبال ، فملك الناس فى الأسواق. استدرجوه إلى السفح بالأمانى ، فصار درعه كفنه . وتساءل الصديق والعدو متى يقتل : فقتلته .

القاضى : فأنت مذنب .

المتهم : لو لم أقتله لقتله غيرى

المندوب : فكنا أتينا به إلى هنا وحاكمناه

المتهم : فحاكموا غيرى .

القاضى : لكنك القاتل

المتهم : كان محتملا ألا أكونه

المدعى : كان محتملا ! لكنك قاتله (**للقاضى**) وأظن ياسيدى المحتسب أن سؤالك قد ردّ عليه

القاضى : لقد اعترف أنه مذنب بالمعنى ، وإن لم يعترف باللفظ ، والإجراءات تتطلب إجابة قاطعة بنعم أو لا .

الدفاع : فإذا كانت الإجابة ما قالها المتهم ، علينا أن نسمعه ، فربما وصلنا فى النهاية إلى الإجابة القاطعة .

المندوب : أليس هذا تضييعا للوقت ؟ شخص قُتل ألا نحاكم قاتِلَه ؟ تريدون منّا أن نبحث عمّن يحتمل أن يكون قاتله لو لم يقتله هذا . لاأظن عاقلا يقول هذا الكلام .

الدفاع : هذا بالضبط ما أريد الوصول إليه فالمتهم فى رأيى غير عاقل . ومندوب الوالى أدرك بحكمته أن موكلى مجنون ، وعلى هذا أبنى دفاعى ، وأطالب ببراءة السيد « م » فليس على المجنون حرج .

المتهم : لكنى لست مجنونا .

الدفاع : وهل سبق أن رأيتم مجنونا يقول إنه مجنون ؟

القاضى : (**للمتهم**) ولدى فى البداية نريد أن نبيّن الحقائق وبعد ذلك سنعطى الفرصة كاملة للتفسير . وسيكون للدفاع وقته الذى لايعتدى عليه أحد . لذلك أعيد سؤالى

المندوب : (**محتجا**) رغم أنك سمعت الإجابة ؟

القاضى : (**حادا**) رغم أننى سمعت الإجابة ، أنا حر فيما أفعله ، ولا أريدك أن تتدخل فى المحاكمة . أنت هنا لتراقب فحسب .

المندوب : لكنى مندوب مولانا الوالى .

القاضى : لو كنت الوالى نفسه . أنا هنا فوق الوالى . ولو تدخلت مرة أخرى سأطردك من هنا ، فأنا ما عملت قاضيا ، إلا لأحكم بالعدل . (**للمتهم**) ولدى أمذنب أنت أم غير مذنب ؟

المتهم : (**بعد تردد**) غير مذنب .

القاضى : وجدُوا بدر البشير صريعا فى بيتك . أليس كذلك ؟

المتهم : فى ذلك نصف الحقيقة ياسيدى . فهذا البيت لم أسكنه إلا من أربعة أيام ، ولم يكن ملكى إلا من ستة أيام حسب الحجة الشرعية .

الشرطى : ذلك لايهمنا فى شىء فالجريمة حدثت منذ يوم واحد .

المتهم : بل هو مهم . فهذا البيت أهدانيه الوالى .

المندوب : وماذا فى هذا ؟ مولانا الوالى أفضاله كثيرة على رعيته أنحاكِم قاتلا اقترف أبشع جريمة يرتكبها إنسان أم نتساءل لماذا وهبنا الله واليا كريما ؟

المتهم : أقصد مما قلت أنه كان مرضيًا عنى حتى ستة أيام مضت .

المدعى : وشردْتَ عن القطيع ، وخنْتَ الأمانة ، وغدرت بمن أحببناه جميعا . لست أول من فعل هذا ، ولن تكون آخرهم . وإن كان لحادثتك هول لانظير له .

القاضى : أرى فى هذا خروجا عن الموضوع . فالبيت بيتك من يوم أو من مائة سنة ولاتحاول أن تفقدنى صوابى ياولدى . لقد زمجرت منذ لَحْظات فى وجه مندوب الوالى أى فى وجه الوالى ، فمندوبه لايمثل نفسه ، بل يمثل سيده ، ذلك لأننى أريد لك محاكمة عادلة . فإياك والشطط ، ولنعد إلى موضوعنا .

المتهم : سيدى المحتسب . كنت فقط أريد أن أنبه إلى شىء.أنا رجل من غمار الناس رضى عنه الوالى ، فقتل بدر البشير . ألا يعنى هذا شيئا ؟

القاضى : يعنى بالطبع . يعنى أن بدر البشير على ما حباه الله من حكمة ونبل وشرف أخطأ فى ثقته بالعامة ، فهل هو واحد ممن عاش حياته لأجلهم،يذبحه ، وهو فاقد الوعى .

الدفاع : فى حياتى ما وثقت فى العامة .

المتهم : كيف تدافع عنى ، وأنت لاتثق فى . فأنا من العامة .

القاضى : القضية ياولدى ليست ثقة ، بل قرائن وأدلة .

المدعى : والأدلة تقول إن هذا الرجل قتل بطلنا وأملنا ، والقرائن تؤكد أنه قتل أشرف الرجال على أرض هذه الولاية (مستدركا) بعد مولانا الوالى طبعا

المندوب : طبعا .

الجلاد : طبعا .

الشرطى : طبعا .

القاضى : طبعا .

الدفاع : طبعا .

الشاهد : طبعا .

المتهم : طبعا لكننى لم أقتله .

القاضى : هل ستعود إلى هذه المماحكة ياولد .

المتهم : سيدى . لقد شرحتُ لك الأمر كانَ قدرُ بدر البشير أن يُقتل ، فلماذا أحاكم أُنا بالذات ؟

الجلاد : هذا غير صحيح . لم يكن سهلا قتل بدر البشير واسألونى أنا . لقد قاتلت إلى جواره طويلا .

المندوب : (مقاطعا) متى ؟

الجلاد : لاياسيدى لايذهب بك الظن بعيدا ، لم يكن ذلك عندما قاد بدر البشير العصيان فى الجبال ، كان ذلك منذ زمن طويل ، ولم يكن أولاد الحرام قد أفسدوا ما بين بدر البشير ومولانا الوالى . كنا آنئذ نحارب الكفار . والكفار ياسادة دليل كفرهم أنهم يقاتلون مولانا الوالى . وكان العشرة منا يقتلون واحدا . وكان الواحد منهم يقتل منا عشرة ، حتى أتى بدر البشير ، وصاح بنا ، أن هذه أرضنا ، فظننت آنئذ أن مولانا الوالى قد أعطانى صكا بملكيتها ، فقاتلنا كالمَرَدَة . أما بدر البشير فكان عاصفة من حريق ، ما إن يتقدم وحده ، حتى ينحسر جمعهم أحاطوه بالسيوف والحراب والرماح فهم لم يمسوا شعرة منه ، رجل كهذا لايقتل .

الشرطى : لكنه قتل . وهذا الرجل قاتله . ولقد ضبط متلبسا بارتكاب جريمته، واعترف . حقا . وإنه يعود فينكر . لكن هذا من لؤم القتلة . ومثلى يعرف هذا اللؤم

المتهم : وأين السيف الذى قتلته به ؟

الشرطى : وما أهمة هذا ؟

الجلاد : حقا . ما أهمية هذا فالإنسان عندما يموت تستوى كل الأشياء ، فالسيف كالرمح كالسكين .ـ المهم أن أخانا مات .

المتهم : لو أنكم أتيتم بهذا السيف لعرفتم أنه ليس سيفى .

القاضى : ياولدى لاتحيرنى ، واخزِ الشيطان . أنت القاتل . هذا مالاريب فيه ، أنت نفسك اعترفت بذلك تصريحا وتلميحا . ومادام القتل حدث بالسيف ، فلابد أنه سيفك .

المتهم : فى حياتى ما كان لى سيف . أنا كما تعرفون ياسادة من غمار الناس . ولقد حرم علينا حمل السيوف منذ أن تقاتل بدر البشير والوالى .

المندوب : كان ذلك منذ زمن طويل . ولقد عادت المياه إلى مجاريها ، وتصافت النفوس . وعندما مات بدر

البشير ، كان أقرب الناس إلى قلب مولانا الوالى .

المتهم : السيف لم يكن سيفى .

المدعى : أرى أن المتهم من النوع اللجوج . نعم.من طول خبرتى بدهاليز المحاكم صرت أعرف أصناف المتهمين . فهناك المتبجِّح والمتمسكِن ، والمتغابِى . لكن أسوأهم جميعا هو اللجوج . يشغلك بالأوهام ، بالتفاصيل . يُبعدك عن الكارثة الكبرى ، وهى هنا قتل أشرف الناس فى هذه الولاية .

المندوب : بعد مولانا الوالى .

المدعى : (**ممتعضا**) ما كان يفوتنى هذا الاستثناء . (**للجميع**) المتهم ياسادة يريد أن يشغلنا عن القضية بالسيف ، ومن أى نوع هو ؟ هل هو من النوع الطويل أم القصير؟ أقبضته عادية أم مذهبة ؟ أصنع محليا أم مستورد ؟ وإذا كان مستوردا فمن أى بلد ؟ من الهند ؟ أوربما ليس من الهند ؟ وهل حديده نقِىّ أم مخلوط ؟ وإذا كان مخلوطاً ، فهل هو مطلىّ بالنحاس أم بالقصدير ؟ وهكذا تمضى الأيام . ونمَلّ بل وننسى القضية نفسها ، والجانى مستمتع بما نحن فيه ، يأكل على حساب الدولة ، وينام فى فراشها .

القاضى : لنعُد إلى الموضوع .

المتهم : والموضوع هو السيف .

الشرطى : الموضوع هو بدر البشير .

الجلاد : عليه ألف رحمة .

المتهم : السيفُ مهم .

المندوب : (**للمدعى**) أقلت إنه من الصنف اللجوج ؟

المدعى : نعم ياسيدى .

« **المندوب يهز رأسه موافقا** »

المتهم : أعطونى فرصة لأقول إن السيف هدية كما أن البيت هدية .

المندوب : لم يحدث فى تاريخ الولاية أن أهدى والٍ إلى أحدٍ من العامة سيفا .

المتهم : الوالى أهدانى البيت ، أما السيف فهو هدية صاحب الشرطة

المدعى : من الواضح أن الجانى كذاب .

الشرطى : لا . ليس كذابا فى هذه . إنه أكثر من هذا . لقد وصفته ياسيدى بأنه لجوج ، لكنه خدّاع أيضا . وخِداعه دليل على أنه بيّت النية على فِعلته منذ زمن . لقد أتانى منذ يومين أو ثلاثة لا أذكر . وكان مصفرّ الوجه ، زائغ العنين ، وقال لى:إنه يخاف النوم وحيدا فى بيته الجديد . حاولت أن أطمئنه لكن عبثا . كان فى حالة تثير الشفقة ، أو هكذا بدا لى . ولما كنت أعرف أن البيت هدية من مولانا الوالى . وبالتالى فهو مرضِىّ عنه ، قلت لنفسى : لو أننى أقرضته سيفا لبضعة أيام ، فلن أرتكب خطأ كبيرا .

المتهم : لم يحدث هذا . أنت الذى زرتنى ، وأهديْتنى السيف . كيف تقلب الحقائق هكذا ؟

الشرطى : ما حكيتُه هو الحقيقة : أعطونى ساعة ، وأنا أحضر لكم عشرين شاهدا .

الجلاد : أنا كنت موجودا .

الشرطى : (**متصنعا الدهشة**) لا

الجلاد : نعم كنت موجوداً ، كنت أجلس إلى يمينك .

الشرطى : لاأظن ذلك .

الجلاد : ماذا حدث لك ؟ ألم يكن ذلك فى دار الشرطة ؟

الشرطى : نعم . لكنك لم تكن هناك .

الجلاد : ومن أتاك بشراب اللوز عندما طلبته ؟

الشرطى : فى الحقيقة لا أذكر .

الجلاد : أنا . وانتابك السعال آنئذ .

الشرطى : نعم . نعم . هذا صحيح . يالذاكرتك القوية . إذن كنت هناك ؟

الجلاد : طبعا . وسمعته وهو يبدى الخوف من وحدته فى البيت الكبير ، فأمرت له بسيف على حساب الشرطة .

المدعى : على أية حال ، أنا لاأرى أهمية لكل هذا . فحتى لو لم يكن السيف ملك المتهم . فهذا لاينفى أنه قد حدثت جريمة قتل بشعة ، وأنه القاتل .

المتهم : كنت أحاول أن أبين أننى لست القاتل . . وحدى

القاضى : لك شركاء ؟

المندوب : لاتصدق أن اثنين يتفقان على هذه الجريمة النكراء . قد يفعلها شخص وحده ، فالإنسان إذا ما خلى بنفسه حقير منحطاً . لكن إذا ماالتقى بآخر وضع قناعا يخفى به داخله . ربما قال لنفسه . سأقتل بدر البشير . وما أبشع هذا ، لكن لو همست به شفتاه ، لاستنكر هو نفسه ما قال .

المتهم : سيدى الوالى .

المندوب : لست الوالى . وأنت تعرف هذا
المتهم : سيدى مندوب الوالى . لقد كان مقتل بدر البشير أغنية ردّدوها فى أذنى شهورا .
القاضى : واجهْنى أنا بالكلام . فأنا صاحب الشأن هنا .
المتهم : ينكرون أنهم أرادوا قتله . لكنهم أرادوا ذلك . أهدونى البيت ، لكى أدعوه اليه ، أعطونى السيف لكى أطعنه به .
الدفاع : من هؤلاء ؟
المتهم : عشرات .
الدفاع : اعترف بهم ، فقد يخفف هذا عنك .
المتهم : عشرات
المدعى : لم لاتقول مئات ، مادام قصدك الغموض .
المتهم : مئات ، وليس قصدى الغموض .
الشرطى : هذا معتوه لايعرف ما يقول .
المتهم : بل أعرف ، وأنت نفسك دفعتنى إلى قتل بدر البشير .
الشرطى : أنا !!
المندوب : نحمد الله أن جعلنا المحاكمة سرية . فهذا الرجل لم يكتف بأن يقتل أشرف الناس فى هذه الولاية .
الشاهد : بعد مولانا الوالى .
(ينظر له مغيظا)
المندوب : بل يريد أن يلقى بالتهم فى وجه الجميع .
المتهم : لكنه أفهمنى أنه سيكون راضيا إذا فعلت ذلك .
المدعى : نعود مرة أخرى إلى الغموض
القاضى : قلت إنه أفهمك . كيف أفهمك .
الشرطى : أأنا متهم أيضا ياسيدى المحتسب .
القاضى : لا ياصاحب الشرطة . لا وألف لا . ولكننا جئنا لنصل إلى الحقيقة ، فليتكلم المتهم ، ولكننا لن نختار من كل ما قيل إلا الحقائق . تكلم ياولدى .
المتهم : أيقنت أنه راضٍ عما سأفعل ، وأن الجميع راضون .
المدعى : رغم أن هذا خارج الموضوع ، إلا أننى أسأل المتهم : كيف أفهمه صاحب الشرطة أنه راضٍ .
المتهم : تلك أشياء تُحسّ ولا تقال .
المدعى : وترتكب هذه الجريمة الكبرى بدافع يُحَسّ ولا يقال .
الدفاع : إذا كان هذا صحيحا ، ولاأظنه كذلك ، لماذا لم تسأله صراحة أن يبارك ما فعلت .

المتهم : لم أرد أن أحرج الرجل .
المندوب : ياسلام.قتلت أشرف الناس بعد مولانا الوالى .
الشاهد : (معه) بعد مولانا الوالى .
المندوب : وأقدمت على هذه الفعلة الشوهاء ، بزعم غواية صاحب الشرطة لك ، ولم تسأله صراحة عن رغبته فيها . أهذا كلام يصدق ؟
المتهم : ليس هناك من لايعرف أن زوجة صاحب الشرطة عاشقة لبدر البشير
الشرطى : كلب .
المدعى : سافل
المندوب : هذا الرجل يريد أن يشوّه وجْه بدر البشير . وهذا ما لانقبله أبدا .
المتهم : سادتى أنا لم أقل أن بدر البشير كان عاشقا لها . بل هى الـ .
الشرطى : سأقتلك هنا ، وبلا محاكمة .
القاضى : هدوءا .
المندوب : هذا موضوع خارج تماما عن المحاكمة .
القاضى : بالطبع . ولكن يبدو أن المتهم يريد أن يصل إلى شىء . ونحن نريد الوصول إلى الحقيقة .
الشرطى : هذا الذى يفترى علينا .
القاضى : هذا ما أعرفه جيدا .
المندوب : أنصح إذا كان لى رأى أن نعبُر هذه النقطة .
القاضى : سنعبرها ولكن بعد أن نعرف القصة .
المندوب : أكره أن يدفعنا الفضول إلى ما يريد هذا القاتل
القاضى : أنا لن أبقىوحدى جاهلاً بقصة كهذه . يبدو أنكم تعرفونها ، وأنا أريد أن أعرفها مثلكم .
الجلاد : عيب .
القاضى : أنا وحدى هنا الذى يحدد ما هو عيب . وما هو ليس عيبا . ـ تكلم ياولد .
المتهم : يقولون إن السيدة زوجة صاحب الشرطة أحبت بدر البشير عندما قابلته فى سفرة لها ، وبعد عودتها لم تجد السلوى . فعادت تراسله . فلما لم يستجب لها . أخذت تختلق الأسفار لتلتقى به .
القاضى : وهل التقت به !
الشرطى : وما علاقة هذا بالقضية ؟
القاضى : علاقته أننى أريد أن أعرف
المندوب : لو أن كل قصة اعترضتنا تتبعناها فلن تنتهى هذه المحاكمة أبدا .
القاضى : لو كانت كل القصص مثل هذه القصة فلا داعى

لإنتهاء المحاكمة أجب ياولد على سؤالى ؟
المتهم : أى سؤال ياسيدى ؟
القاضى : هل التقت زوجة صاحب الشرطة ببدر البشير ؟
المتهم : بلاشك ، فكيف أحبته ؟
القاضى : جميل . وهل حدثت فى هذه اللقاءات مناجيات
المتهم : لا أدرى ياسيدى .
القاضى : أتقتل رجلا كبدر البشير ، ولا تدرى عن شىء هام كهذا .
المتهم : هذه خصوصيات .
القاضى : لكنك كنت صديقه . فهل تلصصت مرة ورأيت .
الشرطى : سيدى . إذا ما استمر هذا الحديث فسأقتل أحدا .
المندوب : أشهد أن المحاكمة انحرفت عن مسارها .
القاضى : لم تنحرف . فهذا الولد أراد أن يثبت أن صاحب الشرطة كان شريكا له لكنه خائب . فلم يتلصص ذات مرة من ثقب الباب ، أو من طاقة مفتوحة . وهكذا ضيع على نفسه الفرصة وأفسد اتهامه لصاحب الشرطة..هذا الرجل الفاضل المحب للعدل ، حامى الأمن فى الولاية (للمتهم) ومع ذلك . فلو تذكرت أنك رأيت شيئا قله فورا .
المدعى : أما وقد عادت الأمور إلى مجراها الطبيعى . أعود وأذكركم ببشاعة الجرم الذى ارتكبه هذا القاتل . ولا أظن أننى فى حاجة إلى أن أذكركم . فالذاكرة لا تستطيع أن تنسى هول ما حدث ، ولا بعد ألف عام . وإذا نسينا ، ولا أظن أننا (سننسى) ، سيذكرنا آلاف الناس المتجمعين فى الخارج ، ينتظرون الانتقام لبطلهم . إنهم يريدون العدالة ، ونحن عقل العدالة ، وقلبها ، ويدها .
القاضى : لا تضيعوا الوقت ، ولنعد إلى القضية . كيف تمت الجريمة ياولد ؟
المتهم : كما قلت لمولاى القاضى . أهدانى مولاى الوالى بيتاً .
المندوب : هذا موضوع انتهينا منه .
المتهم : وأهدانى صاحب الشرطة سيفا .
القاضى : فقتلته .
المتهم : ليس بهذه السهولة . فهو بدر البشير .
المندوب : المجنون فخور بجريمته .
الشاهد : جاء المقتول يزور القاتل . مدّ له مائدة حافلة . ووضع له البنج فى الفالوذج ، وحلف عليه أن يأكل . فأكل ، وبعد قليل نام . فتقدم منه القاتل وسل سيفه ، وتردد لحظة ، ثم أغمد السيف فى قلبه . عندئذ صرخت به : ماذا تفعل يا مجنون . فقال لى : أشفى غليلى منه . قلت له : قتلت أشرف الناس فى الولاية .
المندوب : بعد مولانا الوالى .
الشاهد : لا لم أقلها . وهذا خطأ كبير . وعذرى أن القاتل شرع سيفه فى وجهى يريد قتلى .
المتهم : أنا ؟
الشاهد : فركضت فى الشارع أصرخ : أدركوا قاتل بدر البشير .
الدفاع : هل لى أن أسأل الشاهد : لماذا استخدم المتهم البنج ، بدلا من استخدام السمّ ؟
المدعى : وما أدراه بهذا ؟
الشاهد : بل أدرى ، فالأجزجى لم يكن لديه سمّ فى هذا اليوم . فأعطانى البنج .
الدفاع : أعطاك ؟
الشرطى : يقصد أعطاه .
الجلاد : أنا سمعتها أعطاه
القاضى : قلت أعطانى أم أعطاه .
الشاهد : لقد كلفنى القاتل بشراء السمّ كصديق
الدفاع : وهل يكلف الصديق صديقه بشراء السم .
الشاهد : زعم أنه يريد قتل الفئران .
الدفاع : فى بيت جديد ؟
الشاهد : أأكذب صديقا ؟
الدفاع : وأتيت بالبنج لتخدر الفئران ؟
الشاهد : هكذا قال لى . فلما تعجبت . شرح لى الفكرة . قال فى البداية نخدرها ، ثم نقتلها .
المتهم : هذا بالضبط ما أردت أن أقوله . أراد الجميع قتل بدر البشير . وأنا الذى فعلته
المدعى : هذا اعتراف واضح .
المتهم : لكنهم جميعا أرادوا . هذا أعطانى بيتا ولمّح . وهذا أعطانى سيفا ولمّح . وهذا جاء بالمخدر . وأنت نفسك أمنتنى على حياتى إذا قتلته .
المدعى : أنا ؟
المتهم : ألم تقل لى منذ أيام أن قتل بدر البشير — إذا قتل — فوق القضاء ، وقال كلمات لم أفهمها جيدا .

لكننى أيقنت أننى سأبرأ إذا قتلته .

الدفاع : هذا الرجل يفسد سعيى من أجله . التهمة ثابتة لاشك فى هذا . ونحن لا ننكرها . المتهم لا ينكرها . وأنا لا أنكرها . لكنه انطلق يعربد فى طريق لا أعرفه . أما أنا فأعرف طريقى جيدا . جئتكم استرحمكم ، استعطفكم . بدلا من حرقه حتى الموت لابأس بالسيف ، فهو أيضا قتل . بدلا من قطع يديه ورجليه بخلاف ، يكفى قطع الرأس ، والرأس ياساده أخطر مافى الإنسان . بدلا من تعليقه على سور المدينة شهرا يكفى أسبوعا . هذا ما جئت من أجله .

المتهم : إذا كان جزائى الموت ، فليحكم به علينا جميعا فكلكم أردْتم قتله .

القاضى : نحن لا نحاسب الناس على النية .

المندوب : وليس فينا من أراد قتله .

الشاهد : لقد أفزعنى قتله حتى كدت أموت .

المتهم : لكنك أردت له الموت

الشاهد : أنا . . أنا شاهد لا متهم .

المتهم : سكبت الكلام سحْرا فى أذنى

القاضى : الكلام ليس جريمة .

المندوب : احذر الإطلاق يا سيدى المحتسب ، فالكلام فى بعض الأحيان أكبر الجرائم

المدعى : لكنه ليس كذلك فى هذه الحالة .

المتهم : كرّهنى فى بدر

الشاهد : أنا لم أحب أحد مثلما أحببته . قلت لك : انظر إلى قامته المهيبة . حقا ليس لنا مثلها ، لكن صديقنا له هذه القامة المهيبة . أهذا خطأ ؟

المدعى : لا والله . فليس أفضل من قول الحق

الشاهد : قلت لك انظر إلى سيفه فى غمده ، إنه باتر أكثر من سيوفنا مسلولة .

المندوب : هذا مديح يليق بأعظم الفرسان .

الشاهد : قلت لك : انظر قدر الحبّ الذى يسير عليه ، وبينه ، وفيه . كيف يكسب إنسان ألف قلب بكلمة أو فعلة أو حتى بالصمت !

القاضى : هذا فيما أرى دعوةللسير فى طريق القدوة .

الشاهد : قلت لك : لقد عرفناه منذ سنين فما استطعنا أن ننظر فى عينيه ، لكنه يغوص بنظراته فينا حتى القلب .

المتهم : فكرهته .

المدعى : كان الرجل يريد أن يقربه إلى قلبك فكيف كرهته .

المتهم : أردت أن أكون مثله . لكن ذلك كان مستحيلا .

الشرطى : أردتَ أن تكون مثله . هكذا قال المتهم يا سادة . والسؤال : أردت ان تكون مثله قبل العفو أو بعد العفو ؟

المتهم : كان بدر البشير هو دائما بدر البشير

الشرطى : لا . هذه مغالطة . لقد كان متمردا على مولانا الوالى . أغرته صحبة السوء على ذلك ، لكنه عاد إلى عقله . وقدم ولاءه لمولانا الوالى فعفى عنه .

المتهم : لم يقدم ولاءه . أنت نفسك قلت لى ذلك . وقلت لى إن الوالى مغتاظ من هذا

الشرطى : ما شاء الله . أكنت أجلس معك ، وأثرثر بحديث عن سادتنا .

المتهم : ألف مرة فعلت .

المدعى : وحتى لو كان هذا حدث ، وبالطبع هو لم يُحدث ، فهو لا ينفى الجريمة النكراء

الشرطى : هذا ولد كالثعلب تأتيه من يمين ينزلق ، تأتيه من يسار يهرب ، ومع ذلك فلقد اعترف أنه يريد أن يكون كبدر البشير ، عندما كان ثائرا وهى تهمة كافية لإعدامه .

المتهم : هذا ما قلته لى بالضبط . لقد كنتُ الجلاد الذى نفذ .

الجلاد : أتريد سرقة وظيفتى ؟

المتهم : فلأكن بدر البشير أتحاكمون هذا الجلاد إذا نفّذ فى حكم الإعدام .

الجلاد : يا حبيبى أنا أعدم ولا أُعْدَم .

المدعى : سادتى . أذكركم بأن آلاف الناس ينتظروننا فى الخارج ، يريدون رؤية رأس يطير .

المتهم : ولماذا رأسى بالذات .

الدفاع : يا صاحبى أنت القاتل .

المتهم : أجئت تدافع عنى أم تسارع بمصرعى .

الدفاع : لقد تحملتُ منك الكثير .

المندوب : أردنا أن نكفل لك محاكمة عادلة .

المتهم : فلم تجدوا من يدافع عنى غير هذا . لقد أغوانى هو أيضا بالقتل .

الدفاع : أنا ؟ أنا فعلت ذلك يا أحمق ؟ أيها السادة . أعتذر عن الدفاع عن هذا المتهم لتطاوله على .

المتهم : اعتذِرْ كما تريد . لكنى سأقول كل شىء . هذا

الرجل دعانى منذ أيام إلى بيته ، وقال لى : لقد صرت أخى . ورفع الستار عن حريمه ، فجاءت زوجته وجالستنا .

الدفاع : اخرس .

المتهم : ألم يحدث هذا ؟

الدفاع : كذب .

المندوب : كفانا خروجا عن الموضوع .

القاضى : هذا لبّ الموضوع ، فدعونا نسمع . . . تكلم ياولد .

المتهم : وجاءت وجلست إلى يسارى .

القاضى : أجميلة هى ياولد ؟

الدفاع : سيدى . .

القاضى : لا يظن أحد أننى أخرج عن الموضوع ، ولا يهمس أحدكم لنفسه مندهشا . . ما الذى يجعلنى أتساءل : هل السيدة الفاضلة المصونة جميلة أم لا ؟ فأنا أريد أن أعطى لهذا الولد كل الفرص ليدافع عن نفسه ، فإن استطاع كان بها وإن لم يستطع فصلنا رأسه عن جسده . وأنا كما تعرفون عندما أسعى للعدل ، لا أحب أن يعطلنى أحد . أجميلة هى ياولد ؟

المتهم : نعم ياسيدى .

القاضى : ولكن الجمال مما يختلف عليه . أهى نحيلة أم مليئة ؟

المتهم : بين بين .

القاضى : آه فى الوسط . لكنها قد تكون أميل إلى البدانة .

المتهم : بل إلى النحول .

القاضى : فهى ليست جميلة إذن .

المتهم : بل فاتنة ياسيدى .

الدفاع : كفى .

القاضى : لو صرخت هكذا مرة أخرى سأطردك من المحكمة . نصف مشاكلنا من الدفاع ، ومع ذلك تُشيعون عنّا أننا نمنعكم من الكلام . فى هذه القضية أنا أتحمل المخاطر كلها . إذا عطلت مسيرة العدل مرة أخرى ، سأحْكم عليك . (للمتهم) قلت ياولد إنها فاتنة . وإنها نحيلة ، وأنا لا أعرف كيف يجتمع هذان ؟

المتهم : لست أدرى ياسيدى . . لكنها عندما تضحك تضحك بعينيْها .

القاضى : وكيف ذلك ؟

المندوب : أنا لا أرى علاقة بين عينىْ زوجة الدفاع وقتل بدْر البشير .

القاضى : بل هناك علاقة . طالما أرى أن هناك علاقة ، فهناك علاقة . نحن نحقق ، والحديث هو الذى سيبيّن الحقائق . منذ زمن قال شاعر « إن العيون التى فى طرفها حور قتلننا ثم لم يحيين قتلانا . (للمتهم) هل عيونها فى طرفها حور ؟

المتهم : نعم ياسيدى .

القاضى : أرأيتم ؟ وتقولون إنه لا توجد علاقة . . . أكمل ياولدى ؟

المتهم : جلس السيد على يمينى . . وجلست السيدة على يسارى .

القاضى : ماذا تقول ؟ طلبت منك أن تكمل الوصف . أنت لم تشرح حتى الآن إلا إلى عينيها ، أين شفتاها ؟ أين صدرها ؟ أين ردفاها ؟

الدفاع : سيدى . أتعرف عمن تتحدث ؟

القاضى : لست أنا الذى أتحدث ، بل الأفاق الذى تدافع عنه هو الذى يتحدث . يقول إن زوجتك الفاضلة الطاهرة قد أغوته بعينيها ، وقال إنها تضحك بعينيها ، وياله من وصف .

الدفاع : هذا الرجل لم يَرَ زوجتى على الإطلاق .

المندوب : وحتى لو كان رآها ، فلا يعقل أن نعتبرها متهمة معه .

القاضى : حاشا لله . لكنى كنت أفكر فى أنه قد يكون من العدالة أن نستدعيها للشهادة .

الدفاع : لا .

القاضى : على الأقل ستكَذّبه بنفسها .

الشرطى : أنبهكم أيها السادة أنّ خارج هذا المكان آلاف وآلاف ، يبكون بطلهم الصريع ، ويريدون الثأر له . فإذا طالت محاكمتنا سيأتون إلينا ، يطلبون القصاص ، والعامة وحش بلا رأس ، وقد يبطشون بنا جميعا . لذلك فعلينا ، وخلال أقصر وقت ممكن ، أن نحدد القاتل .

المدّعى : إنه محدّد فعلا .

الشرطى : ونصدر الحكم عليه . ونسرّب الحكم إلى الخارج . ساعتها فقط نستطيع الخروج سالمين .

المتهم : هل يسمحُوا لى بكلمة .

المندوب : لا .

القاضى : وما دخلك أنت ؟

المندوب : لا دخل لى . لكننى أخشى الإطناب . والناس ينتظرون .
القاضى : فلينتظروا .
الشرطى : أخشى أن يتسرّب إليهم أن مولانا المحتسب هو الذى يعطّل الإجراءات .
القاضى : أنا . .
الشرطى : هذا مجرد تخوّف .
القاضى : سأكون أوّل من يخرُج منكم .
الشرطى : أتضمن ألا يوجد من يتسمّع علينا .
القاضى : سأختصر الإجراءات على قدر ما أستطيع ، لكننى أريد الاختصار أنتم الذين طلبتم الاختصار ، وأرغمتونى على ألا أسأل أسئلة هامة فى لب القضية . فاختصروا أنتم أيضا .
المدعى : أعترف أيها السادة أن مهمتى فى هذه القضية يسيرة جدا وهذا ما أرهقنى . فلقد احتشدت وعانيت ، وها هنا أمامكم متهم معترف ، بل متبجّح بجريمته ، وضحيّته أعظم الرجال فى عصرنا .
الجلاد : بعد مولانا الوالى .
المدعى : طبعا بعد مولانا الوالى ، ومن نافلة القول أنْ أطلب إعدامه . ولذلك فإننى أرجو من عدالتكم أن تعطوا هذا الجلاد الفرصة لإظهار مهارته .
الجلاد : أشكرك يا سيدى .
القاضى : هذا اختصار مفيد . . . الدفاع
الدفاع : أنا ممتنع عن الدفاع عن هذا الرجل لسوء أدبه .
القاضى : أنت تبالغ .
الدفاع : هذا قرارى .
القاضى : الرجل لم يفعل أكثر من أنه دافع عن نفسه .
الدفاع : إذن مولاى القاضى لم يكن هنا .
القاضى : بل أنا « ألف » هنا . ماذا قال هذا التعس سوى أن زوجتك المكنونة ، والجوهرة المصونة . . فاتنة
الدفاع : سيدى .
القاضى : يا رجل وماله ؟ وهل الجمال عيب ؟
المندوب : أرجو أن نعبر هذه النقطة .
القاضى : أية نقطة ؟
المندوب : هذه النقطة .
القاضى : اطلب من مندوب الوالى أن يحدد أية نقطة .
المندوب : أقصد زوجة الرجل .
القاضى : وهل أتحدث عن زوجته لأسمح لها لمجرد الحديث أو لأننى أحب الحديث عن النساء ، لا وألف لا . إنما أكشف ما قاله هذا المتهم عنها ، وعن فتنتها ، وعن جمالها ، وعن تمايلها وهى تسير .
المتهم : أنا لم أتحدث عن تمايلها .
القاضى : فتحدث !!
المتهم : سيدى أنا أريد أن أتحدث عنى . ففى عمرى هذا ، وقبل أن أفقد حياتى بساعة اكتشفت أننى أفكر كما تريدون . أنا عكس ما تريدون . لكنكم قادرون على أن تغيروا رأسى . كنت أحب بدر البشير . أكثر من . . كنت قطعة منه . ومع ذلك وضعتم السكين . .
الشرطى : السيف . .
المتهم : فى يدى ، وجعلتم بعض بدر البشير يقتل بعضه .
القاضى : ولدى أنت تلقى بالتهم على غيرك . وهذا لن ينجيك .
المتهم : أنا لا أريد أن أنجو برأسى ، فما فعلته ، يستحق الإطاحة به . ولكن اجعلونى أشرح للناس ما حدث . .
القاضى : وماذا حدث يا ولدى ؟
المتهم : إن الجميع قتلوا بدر البشير . وأنا كنت واحداً منهم .
المندوب : أتريد أن تقول للناس هذا ؟
المتهم : وأتقبل الموت راضيا
المندوب : أسمعت يا سيدى القاضى .
القاضى : سمعت . . وفزعت !
الشرطى : ولك كل الحق أن تفزع يا سيدى القاضى . لنا كلنا أن نفزع . ففى الخارج قلوب محروقة بمصرع بدر البشير ، ولو تفوّه هذا الأحمق بكلمة مما يقول الآن ، سيمزقون أجسادنا بأظافرهم .
المتهم : لا يهمنى ما يحدث . سأتكلم ولو كان على عنقى ألف سيف . .
المندوب : لن تستطيع يا ولدى لأن قطع لسانك ، سيكون أول عقوبة تفرض عليك . . .
القاضى : (مقاطعا) كأنك حددت الحكم !
المندوب : بعد إذنك .
القاضى : (ساخرا) ولماذا إذن أقمنا محاكمة ؟!
المندوب : مراعاة للشكل . ونحن جدّ حريصين عليه . لكن هذا الولد ينبهنا إلى شيء خطير . . إنه من الممكن أن يتكلم . وأنتم تعرفون ما يعنى هذا . لذلك فعلى الشكل أن يسقط . إننا جميعا قتلة بدر

البشير . طبعا تعرفون ذلك . حاولنا مرات أن نقتله بأيدينا ففشلنا . فكان علينا أن نقتله بالعامة . وتلك لعبة قديمة . والأغرب أنها لعبة جديدة . لذلك فعلينا أن نعاقب هذا الشاب حتى يرضى العامة . فنحن فى حاجة إلى رضاهم . وسيبدأ الحكم بقصّ اللسان ، ولا يحدثنى أحد عن الشكليات . فأنا هنا أمثل الوالى . على الجلاد أن يقطع لسانه هنا ، وينفذ باقى الحكم أمام الناس . أما نحن فسنخرج لنذرف الدموع على أشرف الناس : بدر البشير !!

(ستار)

القاهرة : محفوظ عبد الرحمن



مسرحية

سقراط والسّمّ

مسرحية في مشهدين

أحمد دمرداش حسين

المشهد الأول

سقراط حبيسا في بيته ، بعد أن فشلت الثورة ، وحدد انايتس ـ زعيم الحزب الشعبي المنتصر ـ إقامته .
حجرة مستطيلة منخفضة السقف . جدرانها مكسوة بقماش أبيض لامع . تبدو كتابوت كبير . في منتصف الحجرة مدرج مستدير مكون من ثلاث درجات ، تنتهي بمصطبة مستديرة . دولاب كتب . أريكة في مواجهة جهاز تلفزيون صغير .
سقراط يتوسط المصطبة . في منتصف العقد الخامس . آثار الكهولة تبدو جليّة عليه . لفائف من الصوف تحيط بساقيه .
الزوجة جالسة على الأريكة تتابع التلفزيون . في بداية العقد الرابع . تبدو جذابة رغم شحوب بشرتها .

سقراط : (لنفسه وهو يخط شيئا في أوراقه)تمضي المعرفة بالمرء نحو غايات نبيلة ، فإذا حدث أن نكص أو توقف ، أفيكون ذلك بفعل خوفه من مواجهة الظروف المعاكسة ؟ أم بفعل ضعفه إزاء طموحه الذاتي ؟ .

الزوجة : ألن تكف عن هذيانك ؟ .

سقراط : والطموح أهو .

الزوجة : (بصوت أعلى)ألن تكف ؟

سقراط : لم ؟

الزوجة : حتى أتمكن من متابعة ما يدور (مشيرة إلى التلفزيون) هنا ، هنا

سقراط : (وهو يواصل الكتابة)لم ؟

الزوجة : مجنون !

سقراط : آه . والجنون . . أهو انسحاب لا إرادي من الواقع لبشاعته ؟ أم هو تعبير عن رفضه ، ولكن بأبجدية خاصة للغاية ؟

الزوجة : مصرّ أذن ، على إغاظتي بحديثك المجنون !

سقراط : (ينظر إليها بطرف عينه)والحياة بغير بحث أو حديث ماذا تكون ؟ غابة ، أم صندوق قمامة ؟ .

الزوجة : (بحدة)ماذا ؟

سقراط : (بإيماءة خبيثة)لاشيء .

الزوجة : وأنت بدورك لا .

(يندفع إلى داخل المسرح شاب لاهث)

الشاب : معلمى . . معلمى سقراط .
(يسكته سقراط بإشارة من يده)
سقراط : تريث ، حتى يخبو لهيب رئتيك !
(صمت)
سقراط : والآن ، كيف اجتزت حراس البيت ؟
الشاب : بتصريح من مسؤولى الأمن .
سقراط : تصريح ! أنت إذن تحمل ما يؤلم سقراط (بتوجس) بأى وجيعة أتيت ؟
الشاب : المعلم انتيثيناس . . عثروا عليه مشنوقا فى بهو المخابيل !
سقراط : لم يرتو أنايتس بعد !
الشاب : البيان الرسمى يشير إلى انتحاره .
سقراط : مثل هذا الرأس لايسقط من تلقاء نفسه (ملتفتا إلى الزوجة) أتذكرينه ؟
الزوجة : (وهى تتابع الجهاز) من ؟
سقراط : الشهيد أنتيثيناس .
الزوجة : تذكر الموتى ليس من فضائلى .
سقراط : (باشمئزاز)فضائلك لامحل فيها للآخرين (للشاب) علام اتفقتم ؟
الشاب : رغم الحظر ، سنشيع جثمانه غدا عند الغروب .
سقراط : لولا الحصار ، لزحفت إلى هناك قبل الشروق (بخفوت) لن تسلموا من وخزات حراب أنايتس ، فحذار أن تتعثروا بحملكم النبيل .
الشاب : أهناك شىء آخر ؟
سقراط : فقط . لاتتعثروا بانتيثيناس .
(ينصرف الشاب)
سقراط : (لنفسه بأسى)بين همهمات المخابيل انتهى انتيثيناس ! كيف أصدق هذا ؟
الزوجة : أصديق كان ؟
سقراط : نِعْم الصديق . .
الزوجة : إذن صدق .
سقراط : كيف ؟ وقد توالت عليه الألسن الناعمة ، تغريه بكل ما تتوق إليه غرائز الهوام . لكنه أبى أن يستجيب وفاء لما يعتمل فى رأسه من عدالة . . نهاية ظالمة لمفكر لن يتكرر !
(تنهض الزوجة وتغلق الجهاز بعصبية ، ثم تواجهه)
الزوجة : اخترتم مصائركم . . لقد استبرضاكم أنايتس ـ وقت الأزمة ـ بما لو قبلتموه لكنتم الآن محط الأنظار ، بدلا من ضحايا الحصار . .
سقراط : ماحييت لن أقبل التعاون مع مزدرى العقل .
الزوجة : كل حكماء أثينا تعاونوا . .
سقراط : إلا انتيثيناس .
الزوجة : ومن أجل هذا بكاه المجانين بحرقة !
سقراط : لاتسخرى من بطل .
الزوجة : (مشيرة إلى ساقيه)حديث البطولة لم يعد يناسبك .
سقراط : كفّى .
الزوجة : لابد أن أتكلم ، وإلا جننت .
سقراط : تكلمى ، لكن لاتتعمدى إيذائى .
الزوجة : معلّم الفضيلة ، لايحتمل شكوى زوجته المسكينة !
سقراط : وبعد ؟
الزوجة : (بنعومة)لاشىء . . لاشىء سوى محاولة الإحساس بالوقت ، إلى أن يأتى من تنتظرهم أوهامك .
سقراط : سيأتون .
الزوجة : من ؟
سقراط : محبّو الإنسان .
الزوجة : مرحبا بهم(مشيرة إلى الأثاث) ليطالعوا ما تمخضت عنه أفكارك الإنسانية !
سقراط : لايعنينى الترف الزائل .
الزوجة : إننى عاجزة عن فهمك . . تعادى الغوغاء وفى ذات الوقت أراك تستعذب عيشتهم !
سقراط : لم أكن يوما معاديا للبسطاء . ولكننى ضد أن ينقلبوا غوغاء تسحبهم من مقود الغريزة ، جعجعاتُ المنابر .
الزوجة : (مصفقة)رائع ، رائع . لكنه على ما يبدو جهد ضائع . . فالبسطاء مصرّون على أن يموتوا غوغاء .
سقراط : (مشيحا)لن تفهمينى أبدا !
الزوجة : الذى أفهمه وأشعر به ، هو أننى أتحلل شيئا فشيئا دون أن يكون بمقدورى عمل شىء ، سوى التطلع إلى الجهاز ، ثم إليك . وقد يحدث العكس وهذا هو التغيير الوحيد الذى أمارسه .

سقراط : تركوا لك حرية الخروج .
الزوجة : إلى أين ؟ وأصدقاء الأمس يتحاشون مجرد تلاقي النظرات على الطريق .
سقراط : هناك آخرون .
الزوجة : من ؟ الخوارج !
سقراط : هم الأوفياء .
الزوجة : (بانفعال)لو انزاح ما نحن فيه بسلام . فثق أن بيتي لن يعود مرة أخرى جُحرا لأوفيائك . .
سقراط : إذن ، فالحصار باق للنهاية !
الزوجة : الحرية في متناول يدك .
سقراط : رأسي يأبى .
الزوجة : (بسخط)اضربه بالجدار .
سقراط : (بزهو)هو لا . أما أفكاري فنعم ، ولن يوقفها حصار أو جدار .
الزوجة : مجنون !
سقراط : (ببرود)وما الجنون ؟
الزوجة : أن أبصرك كل يوم .
سقراط : وما اليوم ؟
الزوجة : كالأمس .
سقراط : ولم كالأمس؟
الزوجة : لأن زوجي بلا طموح .
سقراط : وما الطموح ؟
الزوجة : أن يكون اليوم أفضل من الأمس .
سقراط : بالنسبة لمن ؟
الزوجة : بالنسبة لنا .
سقراط : ومن نحن ؟
الزوجة : زوج وزوجة .
سقراط : وكيف أصبحنا هكذا ؟
الزوجة : بالعقد .
سقراط : وما العقد ؟
الزوجة : شهود .
سقراط : وما الشهود ؟
الزوجة : ناس .
سقراط : وبدون الناس . ماذا نكون ؟
الزوجة : (ساهمة)لاأدري .
سقراط : مجرد ذكر وأنثى .
الزوجة : وبعد ؟
سقراط : ذكر وأنثى يلتقيان بالرغبة ، وينفضأن فور أن تخبو نشوة اللذة .
الزوجة : إلى ماتقودني خباثتك ؟
سقراط : بالناس نرقى ، وبدونهم نهوى إلى مرتبة الأنعام .
الزوجة : وهل اندثر الناس ؟
سقراط : لاأراهم .
الزوجة : وكيف تراهم من عليائك هذى ؟
سقراط : (متلفتا)أين هم ؟
الزوجة : حولك ! يتدافعون بالأزقة .
سقراط : بلا عقول . لاأحد .
الزوجة : وما العقل في تقديرك ؟
سقراط : سؤال لو آمنت بإجابته ستفضى بك إلى أنشوطة انتيثيناس .
الزوجة : لم ؟
سقراط : نعيش زمنا ، الحرب فيه مشهرة على كل ما هو عقلاني .
الزوجة : لصالح من ؟
سقراط : (بابتسامة)ويدعون أن سقراط وحده ، هو الذي يسأل أكثر مما يجيب !

(يتسلل رجل ملثم إلى داخل المسرح)

الزوجة : لاتراوغ . لصالح من ؟
سقراط : السعار الغريزي .
الزوجة : ولمصلحة من ؟ إذكاء هذا السعار ؟
سقراط : مستثمري الدينار .
الزوجة : (وقد لاحظت الرجل) قف . من أنت
(يقترب منهما الرجل صامتا)
سقراط : أجب يارجل حتى نراك !
الرجل : اخفضا صوتكما .

(يزيح اللثام)

سقراط : انايتس الابن !
أنايتس الابن : هو يامعلمي .
الزوجة : ابن الزعيم ، متسللا كاللص !
سقراط : متسللا ! أي خاطر سقيم هذا ؟ لقد أحنت دماء أنايتس المتلاطمة في نظرته ، رؤوس حراس البيت .
أنايتس الابن : بل الذهب .
سقراط : آه من الغرائز .
أنايتس الابن : كيف حال معلمي ؟
سقراط : يلوكه الحصار حتى النزف . معذرة ، ساقاى تأبيان عليَّ النهوض لاستقبالك .
أنايتس الابن : يكفي ترحاب ملامحك .

سقراط : اجلس .
(يجلس انايتس على أول درجة من المدرج)
سقراط : لم خاطرت بالمجيء ؟
أنايتس الابن : لرؤية معلمى .
سقراط : لاتراوغ ، فما تشد عليه شفتيك يطل من عينك . ألق به .
(تتردد نظرة أنايتس الإبن بين سقراط وزوجته)
الزوجة : (لأنايتس)انتظر ، كى لاتلوث خيانتك آذان مواطنة مخلصة لأبيك . .
(تحمل التلفزيون ، ثم تنصرف)
سقراط : والآن . ألق به .
أنايتس الإبن : جئتك بالعفو .
سقراط : بئس الهدية !
أنايتس الابن : (بتوسل) معلمى . . الإعصار يلفك ، ورأسك لن يصمد له طويلا .
سقراط : وبعد ؟ .
أنايتس الابن : (بتردد)لن يكلفك العفو . سوى بيان تؤيد فيه الدستور الجديد . .
سقراط : آه . الآن ينشدون تأييد سقراط ! ترى تقديرا أم ضعفا ؟. أرجح الدافع الأخير ، فقد بدأ زيفهم يتبخر من الرؤوس .
أنايتس الابن : أبى هو الذى ينشد تأييدك ، فى مواجهه الجناح المتطرف بالحزب . وهذه فرصتك للنجاة من مصير انتيثيناس .
سقراط : أكانت الانتهازية ضمن ما علمتك ؟
أنايتس الابن : لاتقسُ علىّ . . الدستور الجديد يفسح المجال أمام العقل . فقد جاء مؤكدا على حرية الرأى ، و .
(يسكتة سقراط بإشارة من يده)
سقراط : كلمات ميتة ، لن تبرح الأسطر التى مُسدّت فوقها .
أنايتس الابن : إنها مجرد بداية . . وبوسعنا أن نذود عنها ، وننميها .
سقراط : لا أومن بالبدايات الوثائقية .
أنايتس الابن : ألست القائل بأن الحرية هى زاد العقل ؟
سقراط : أجل .
أنايتس الابن : وبدون دستور . كيف تتحقق تلك الحرية ؟ .
سقراط : بالصغار .
أنايتس الابن : الصغار !
سقراط : بشرط أن ينموا إلى أعلى ككل شيء ذى قيمة فى الطبيعة .
أنايتس الابن : معلّمى ، تبدو اليوم غامضا .
سقراط : أعنى أن يشبوا أسمىَ وأقوى من الواقع المادى ولايكونوا مجرد ديدان تزحف أسفله ، وكأنه قدر لافكاك منه .
أنايتس الابن : وكيف يتحقق هذا ؟
سقراط : (يتحدث كما لو كان يشاهد ما يصفه)فصول ينتخب لها الصغارُ معلّميها . . ويختار فيها الناشىء العلوم التى تتفق مع ميوله . جلسات إنشاء يرف عليها شعار « اكتب ما تشاء فيما تشاء » ملاعب للصغار يحكمها الصغار بعدالتهم النقية (يحدق فيه) جيلٌ ضمانُ حريته ، هى حرية الممارسة التى جبل عليها منذ الصغر .
أنايتس الابن : (يقف)إنك تمضى حثيثا صوب الفوضى !
سقراط : لاتحدق فىّ هكذا ! الفوضى لاتخيفنى . فهى انحراف قد يصيب بعض الأحرار ، ومن السهل على الباقين محاصرته . المشكلة تكمن فى الخوف . ذلك الوباء الذى يصيب بالشلل عقول كل الخاضعين بالنشأة .
(يلتقط رزمة من أوراقه)
سقراط : ستجد فيها تفصيلا لنظرية ديمقراطية الصغار (يمد يده بالأوراق) خذها وانشرها فى كل أثينا .
أنايتس الابن : معلّمى ، البيان أو تسقط رأسك !
سقراط : خذها وانشرها .
أنايتس الابن : (وهو يتناول الأوراق)كم يعذبنى إصرارك !
سقراط : بك أضعافه ! إنك فى مقتبل العمر . .
أنايتس الابن : (ساهما)الضعف إحساس قد ينتاب المرء مبكرا . . وداعاً .
(يبدو سقراط مجهدا . يسبل عينيه ، ثم يحتوى رأسه بين راحتيه)
(ينسل أنايتس خارجا ، وقبل أن يغادر المسرح ، يضع بحذر الأوراق على الأريكة
(تدخل الزوجة حاملة التلفزيون . تديره ، ثم تعود إلى الأريكة)

الزوجة : (ملوحة بالأوراق)أفكار الحكيم ، تأبى مبارحة الأريكة .

سقراط : (دون أن يرفع رأسه)سيأتى من يقدرها .

الزوجة : عِفْنا الانتظار !

سقراط : سيأتون !

الزوجة : أتراهم !

سقراط : ليس بالعينين .

الزوجة : هذه هى لوثتك .

(صوت موسيقى إعلانية ينبعث من التلفزيون)

الزوجة : كم هو رائع هذا الموكيت ! يبدو أن زمن السجاد قد ولّى .

(ستار)

المشهد الثانى

نفس الحجرة .
سقراط بمفرده منكبا على أوراقه .

(تدخل الزوجة مندفعة . تبدو فى قمة السعادة)

الزوجة : (بنشوة)أيها العجوز . . فعلتها أخيرا !

سقراط : (وهو يواصل الكتابة)فعلت ماذا ؟

الزوجة : علام الكتمان ؟ فالأمر لم يعد يخفى على أحد .

سقراط : أى أمر ؟

الزوجة : (بانحناءة)أمر عودة حكيم أثينا وزوجته ، إلى الحياة .

سقراط : (يحدقها)حمرة وجهك تدل على أن زق النبيذ قد فرغ !

الزوجة : لم اقربه هذا الصباح .

سقراط : إذن أفصحى .

الزوجة : (بحماسة) سقراط ، ما حييت لن يخالجك أبدا مثل ذلك الزهو ، الذى انتابنى وسط الجموع . أثينا صامتة تنصت ، بينما الزعيم أنايتس يتلو بذاته بيانك المؤيد له !

سقراط : أتخرفين يامرأة ؟

الزوجة : رحلت الخرافة عن بيتى بغير رجعة . اسمع . .

(تدير التلفزيون)

صوت أصم من الجهاز : وها نحن الآن بفضل زعيم الحزب الشعبى ، نحلق فى الآفاق الرحبة للحمرية . سقراط .

(تغلق التلفزيون)

الزوجة : (بافتتان)ما أبهاه وهو يتلو بيانك !

سقراط : (مشدوها)وغد . . أيكذب على رؤوس الأشهاد !

الزوجة : (بنفس الحماسة وكأنها لم تسمعه)وبالروعة أنايتس الابن ! صوته الهاتف باسمك وسط الجموع ، سرّى بدفء النشوة فى روحى المقرورة .

سقراط : (بأسى)إذن ، فقد استجاب أنايتس الصغير لضعفه !

الزوجة : بل لدمه . . وهذا هو الوفاء .

سقراط : صلة الدم ، لامحل لها فى مجال الحقيقة . .

الزوجة : الحقيقة أنهم أخيرا سيأتون ، سيأتون كما توقعت ياعزيزى !

سقراط : (بحقد) لن يستثمر أنايتس أكاذيبه إلى هذا الحد . .

الزوجة : انتبه عزيزى . بعد أن رددها الجهاز لم تعد أكاذيب . . حقائق ، حقائق تلوكها الآن كل أثينا .

سقراط : غروب الحقيقة لايطول .

الزوجة : ومن قال بغير هذا ؟ لقد تفوهت بالحقيقة يوم قلت سيأتون . وهاهم فى الطريق إلينا .

سقراط : انتظارى لم يكن لهؤلاء .

الزوجة : وانتظارى كان لهؤلاء دون سواهم .

(تدور حول نفسها)

هؤلاء هم العطور والثياب . هم العيون اللامعة بالإعجاب هم الحرية (**تتوقف وتنظر إليه**)الحرية ياسقراط .

سقراط : الحرية ؟

الزوجة : أجل ، فهم الثراء . وبما أن تكلفة الحرية مرتفعة ، فالثراء هو الحرية .

(تنظر إلى أوراقه بخبث)

الزوجة : (وهى تصعد إليه) ترّهات قد باتت لاتليق بسقراط فى دوره الجديد .

سقراط : (محتضناالأوراق) لا .

الزوجة : (بنعومة)هاتها ياصغيرى . هاتها وفارق عنادك اليوم ، إكراما لخاطرى .

سقراط : إننى أستمد منها أنفاسى .

الزوجة : (وقد صار سقراط فى متناول يـدها) يـالك من صغير مدلل .

(تطوق عنقه بساعدها . يبدى مقاومة واهنة ، ثم يستسلم فتنتزع الأوراق) .

الزوجة : والآن اهدأ . . لم ترتجف هكذا ؟ فقد تم الأمر بسهولة تستحق عليها قبلة .

(تحاول تقبيله)

سقراط : (يدفعها لاهثا)ذئبة .

(تمزق الأوراق وتنثرها عاليا)

الزوجة : قربان عالمنا الجديد .

(يدخل حارس ، يتدلى من كتفه رشاش)

الحارس : أيها الحكيم سقراط .

الزوجة : (هابطة)سمعا وطاعة ، يارجل البشارة . .

الحارس : (بوجه جامد)ستشْرُف الدار غدا ، بالقادة وعلى رأسهم الزعيم أنايتس .

الزوجة : (بـانحنـاءة)أرجـو أن تحجب حفـاوة قلوب السكان ، حقارة المسكن .

(ينصرف الحارس)

سقراط : (لنفسه)بهذا لم ينتهه الأمر بعد .

الزوجة : ومن قال إنه انتهى !؟ لقد بدأ ، وسترى أى خير سيـأتى فى أعـقـاب انـايـتس (بـوجـه ضارع)سقراط ، لن يكلفك الأمر سوى حسن استقباله . .

سقراط : سيغادرنا والحقيقة تسطع من عينيه .

الزوجة : سقراط !

سقراط : (بـإشـارة من يـده)دعى سقـراط يفكـر (لنفسه)البيان الزائف يحلق به الآن منفردا صوب قمة السلطة . كان سلاحه الناجز ، الذى أحنى به رؤ وس المنافسين من رفاقه (بحقـد) مهْلاً أنايتس . . نفس النصل سيكون بيد سقراط عند حضورك .

الزوجة : (بوعيد)سقراط !

سقراط : (يحدقها بازدراء)أخائفة ؟ تخشين تراجع الخير المقبل؟اطمئنى . ستشملك رعاية منافسى أنايتس بعد أن أنفُض يدى من حطام أكاذيبهُ ، على مرأى منهم .

الزوجة : لن تفعل هذا مادمت أتنفس .

سقراط : أتنتزعين لسانى ، كما انتزعت الأوراق ؟

الزوجة : (ببرود) إلغاء الزيارة ، أسهل . رسالة لأنايتس بما يعتمل فى صدرك من حقد عليه . . وبعدهـا تظل منبطحـا فى عزلتـك هذى ، إلى أن يعلوك تراب النسيان .

سقراط : أتشين بى ؟

الزوجة : وأقتلك . .

سقراط : تقتليننى ! من أجل ماذا ؟ الثياب والعطور . . ؟

الزوجة : من أجل أنايتس .

سقراط : (بحقد) الوغد . لقد امتلك أرواحكم !

الزوجة : (مشيحة) لاتسبّه . إنه جدير بالعرفان .

سقراط : (بمرارة) حقا ، لقـد أراحنى من عنـاء تعـاطى المعرفة .

الزوجة : أراحك من مسامير الصلب .

سقراط : مرغما .

الزوجة : لم لا ؟ وهو لم يغسل يديه بعد من دماء رفاقك . . وآخرهم أنتيثيناس .

سقراط : حكيم أثينا مختلف . شوكة لايقوى أنـايتس على ابتلاعها .

الزوجة : كان قد جهز صليبا يليق به .

سقراط : ولم تراجع ؟

الزوجة : . . .

سقراط : (بابتسامة)أجيبى .

الزوجة : أخشى أن أجيب ، فتكـون هذى آخـر ابتسامـة مزهوة تذوقها شفتاك . .

سقراط : (وقد ازدادت ابتسامته) وبعد ؟

الزوجة : تتوق إلى الحقيقة ؟

سقراط : أجل .

الزوجة : إذن اسمعها منى بكل مسامك . هنـاك حقا من تراجع ، لكنه بالتأكيد ليس انايتس (تتراجع ، ثم تنحنى) أنـا التى تراجعت ، ثم انحنيت كـما ترانى الآن . وبعد ذلك ظللت أقبل البساط بين قدميه إلى أن منحنا الحياة .

(فترة صمت)

سقراط : (لنفسه ورأسه بين راحتيه) عقلى الجاحد يأبى أن يسلم بمنحه الحياة التى تفضل بها الإله أنايتس . فهـو ـ وكـما خبـرتـه ـ فى مصـاف تلك الآلهـة الدمويـة ، التى لاتمنح بـدون أضحيات بشـرية (يحدقها) لَم ذهبت إليه ؟

الزوجة : كان لابد أن أعترف بما ليس منه مفر .

سقراط : وكم زيارة لأنايتس ، استغرقها اعترافك هذا ؟

الزوجة : . . .

سقراط : وهناك . . توسلاتك الناعمة وحدها ، هى التى أحالت ذلك الدموى إلى حمل .

(صمت)

سقراط : (بصوت مبحوح)لَمْ لَمْ ترحلى ؟

الزوجة : كى ترمينى عيون البلهاء ، بجريمة خذلان البطل !

سقراط : (وقد أعاد رأسه بين راحتيه) اللعنة على طول البقاء الزائف ! رائحة العفن المنبعثة منى ، لاتطاق (يحدقها) لابد من الرحيل .

الزوجة : (ببرود) وما الذى يعوزك ؟

سقراط : الوسيلة .

الزوجة : تنتظرك .

سقراط : إلى بها .

(تغادر المسرح)

سقراط : (لنفسه) أمر غريب ، فوّاح هذا الكمُّ من العفن من جثة فسدت كل أحشائها

(تدخل الزوجة ، وخلفها الحارس يحمل تابوتا)

الزوجة (مشيرة إلى موضع أسفل المدرج) هنا .

(يضع الحارس التابوت ، ثم ينصرف)

سقراط : (محدقا فى التابوت) أخيرا . وبعد أن ولت اللحظة المناسبة ! (للزوجة) هيا .

(يرتكز عليها حتى تواريه التابوت)

الزوجة : (قبل أن تغلق التابوت)أهناك شىء آخر ؟

سقراط : (من داخل التابوت) فقط . أحكمى إغلاقه كى لاينسرب منه تيار العفن ، فيتنسمه الصغار رغما عنهم .

(تغلق التابوت . تتناول من دولاب الكتب مدقًّا ووعاء مسامير . تبدأ فى تثبيت غطاء التابوت. بالمسامير)

(يدخل الحارس وبيده كأس)

الحارس : السم .

الزوجة : (وهى تواصل الدق) قد سرى فيه بأكثر مما يستحق .

(يضع الحارس الكأس فوق التلفزيون ، ثم يديره)

صوت أصم من الجهاز : بفضل كفاح زعيم الحزب الشعبى نحلق الآن فى الآفاق . .

(ستار) .

القاهرة : أحمد دمرداش حسين

مســرحيــة

الأرملة الصّغيرة

مسرحية من فصل واحــد

نبيــل مــرسى

الشخصيات حسب الظهور

○ سنبا : أرملة الملك توت عنخ آمون (٢٠ سنة)
○ مريت : أرملة الملك كارا ، أخت سنبا (٢٥ سنة)
○ سشن : فلاح ، . . . . . (٢٥ سنة)
○ حورمحب : قائد عسكرى (٣٠ سنة)
○ كاى : كاهن آمونى (٥٠ سنة)

الزمن : نهاية الأسرة الثامنة عشر (١٣٥٠ قبل الميلاد)
المكان : غرفة المومياء بمقبرة الملك توت عنخ آمون (مدينة طيبة)

المنظر :

• يتكون من باب وحيد بالوسط بعمق المسرح . وراء الباب فى الخلفية شعاع . عمودان على جانبى الباب على الطراز الفرعونى للدولة الحديثة تابوت المومياء فى وسط الغرفة . الإضاءة خافتة .

(المشهد الأول)

الأرملة سنبا جاثية بجوار التابوت ، تنظر إليه فى صمت تدخل عليها مريت

مريت : أختــاه . أيتهـا الأخت سنبــا(**لاتــرد عليهــا**) . أختاه . لقد انقضى حداد الأربعين ، وعليك أن تخرجى من صوْم الكلام . أختاه .

سنبا : ماذا تريدين من أختك يامريت ؟

مريت : اشتقت إلى صوتك .

سنبا : لماذا جئت ؟ ألم تملّى من التردد على ، أم أن لديك رغبة فى التخلص من دَين العزاء ؟ اطمئنى . لقد عزيتهنى أكثر مما عزيتك . أم أنك قد تعودت على الثرثرة بتلك الكلمات الجوفاء التى سمعتها منى من قبل .
كفى عن البكاء . هذا قدر . حاولى أن تنسى . كلمات . كلمات .

مريت : ومع ذلك لانملك سوى أن نتبادلها عند المصائب . الرغبة فى الحياة هى التى تدفعنا لترديد تلك الكلمات .

سنبا : الرغبة فى الحياة تحد لرغبات الموت (**تشير للتابوت**) كما ترين . . الموت دائماً هو المنتصر . لذلك لاداعى لاستفزاز الموت بتلك الرغبات . لاداعى للخوض فى معركة مفضوحة النهاية .

مريت : يااللبشاعة !.
سنبا : للأسف تلك هى الحقيقة .
مريت : لا . . أنت لاترين سوى القبح .
سنبا : الحقيقة لها وجه واحد ، ولكنكم لاتـرون سوى الأقنعة .
مريت : إنها ليست نهاية العالم . مات زوجى أيضاً و . . .
سنبا : وفعلت أكثر مما تفعله أى أرملة . أنسيت نـواح الليالى وحداد السنين ؟
مريت : ولكننى لم أكتف بذلك . إننى أسعى للانتقام .
سنبا : اه . . هذا إذن سبب قدومـك . جئت لتعقدى معى حلف الانتقام .
مريت : زوجانا قتلهما خنجر واحد . فلننتقم لهما إذن بضربة مشتركة .
سنبا : أنت تشعريننى بالخوف أحياناً . . يخيل لى أنـك لست أختى ذات الضفائر والبسمة البريئة .
مريت : كل شىء يتغير .
سنبا : نحو الأسوأ .
مريت : يتحرك .
سنبا : إلى الهاوية .
مريت : يتحرك . . أما أنت فلا زلت مقيدة فى ضفائرك .
سنبا : لاحرية فى الانتقام .
مريت : إذا كـانت الحياة كلهـا قيود فلنقض عـلى مللهـا بالتخلص من قيد بعد قيد .
سنبا : الانتقام قيد لايروق لى .
مريت : القيود هى التى تختارنا .
سنبا : أكره قيد الانتقام .
مريت : ماذا تحبين إذن ؟ الانعزال فى هذه المقبرة ؟ النواح والعديد ؟ هجر القصر وترك المملكة بلا ملك ؟ الحراس فى القصر يلهون على كـرسى العرش . واحـد ينصب نفسـه ملكـاً وآخـر يقلد الملك فى جلسته ساخراً . وبالأمس تجرأ حارس وزوجتـه وناما فى مخدعك .
سنبا : هل أعادا ترتيب الفراش أم لا ؟
مريت : لـك كل الحق فى تكـذيبى . إن ما يحـدث الآن لايصدقه عقل . لست أدرى من أين جاءتهم كل هذه الجرأة . الخوف فى العيون تحول إلى وقاحـة مخيفة . أنا لاأستطيع طـرد كل من فى القصـر ـ هناك خدمـة تشفع لبعضهـم وحتى لـو طردتهم كلهم وأتيت بغيـرهـم فسيفعلون نفس الشىء . ماذا تنتظرين من مماليك بلا ملك ؟ عودى معى إلى قصـرك . كل عـودة لى فى غيـابـك إلى القصـر يصحبها الخوف من تمرد كبير .
سنبا : كل شىء فيه يذكرنى بتوت عنخ آمون .
مريت : (تشير للتابوت) ألا يذكرك توت عنخ آمون بتوت عنخ آمون . هناك يحيا معك ، ولكن هنا تموتين معه . على الحياة أن تستمر . قُتل زوجى وانفرد توت بالحكم وقُتل توت . وعليك أن تتزوجى من آخر ليتولى زمام الأمور . هذا هو قدر من أنجبها إخناتون . لو كان لنا أخ لما كان هذا قدرنا . أعلم أنك ترين وجه توت فى كل الوجوه ، ولكن . .
سنبا : بل أرى كل الوجوه فى وجه القاتل .
مريت : لاتبعثرى دماء زوجك على كل الأكف .
سنبا : عيونهم تلتهمنى . كبير المنحطين رفض أن يأخذ أى شىء مقابل عمله .
مريت : مجاملة لمولاته ولروح مولاه .
سنبا : كبير الحراس يتلصّص علىَّ أحياناً .
مريت : يطمئن على مولاته .
سنبا : وأحياناً أخرى يحاول لفْت نظرى إليه .
مريت : طمعا فى زيادة راتبه .
سنبا : حتى فى الجنازة لم يرحمونى . خلف الدمـوع كان الطمع فى العيون .
مريت : لقد كنت فى حالة لاتسمح بأن تلاحظى بركاناً . أنت واهمة . حتى لو حـدث كل مـاقلته فـذلك لايجعلك تكـرهينهم . أى امـرأة تشعـر بتلك النظرات خصوصا لو كانت جميلة .
سنبا : وملكة بلا ملك . إنهم يحلمون بالعرش .
مريت : من حق أى فرد أن يحلم . زوجانا وصلا للحكم بعد طول حلم . ولاتحدثينى عن الحب وحده . . ليس من الجرم أن يحلم المرء بأن يصبح ملكـاً ، ولكن الجرم كل الجرم أن يرتكب جريمة من أجل تحقيق حلمه ، وهذا مافعله الكاهن « كاى » . . إنه فى طريقه الى الكرسى ، فلنفعل أى شىء قبل أن يجلس عليه .
سنبا : إذا كان الحلم من حقهم كما قلت ، فلماذا طردت من توهّم أن حلمه حقيقة ؟
مريت : ليس من حق الـواهم أن يفـرض وهمـه عـلى الآخرين . بالإضافة إلى أننى أخشى ألا يكـونوا حالمين فقط . أخشى أن يكون فيهم من هو مثل « كاى » .

سنبا : وهناك أيضاً من هو مثل « كارا »
مريت : ومثل توت .
سنبا : لا . لايوجد مثل توت .
مريت : علينا أن نتأكد من ذلك . فلنختبر . ثم نختار
سنبا : أنا وحدى لى حق الاختيار .
مريت : بدأت تتحررين من ضفائرك .
سنبا : لاجمال فى الضفائر والشيب فى الرأس .
مريت : لن تندمى . سأذهب لأعلن الخبر . الملكة سنباموت ابنة الملك إخناتون . أرملة الملك توت عنخ آمون ، تخرج من حدادها ، وتعود إلى قصرها ، و . . .
سنبا : لا . لن أعود إلى القصر . إذا كان الجلوس غير الشرعى على كرسى العرش يخيفك . فأت بالكرسىّ إلى هنا . من هنا أختار الملك الجديد .
مريت : كما تشائين ياأختاه .
(تتجه مريت إلى الباب . . تتذكر)
نسيت أن أقول لك أن سشن فى انتظار مقابلتك .
سنبا : دعيه يدخل .
(تخرج سنبا تخاطب التابوت) .
تُرى أأخطأت فى حقك أم فى حق نفسى ؟ ملكة تتاجر بنفسها من أجل الحفاظ على العرش . تُرى كيف سيكون الدفع ؟ الوسامة ، أم الفروسية ، أم طيبة القلب ؟ وهل من الممكن أن يكونوا فى شخص غيرك ؟ لا أعتقد . . رُدّ على . أنت تقتلنى بصمتك هذا .
(يدخل عليها سشن)
سشن : مولاتى (ينحنى)
سنبا : مرحباً أيها الصديق .
سشن : أربعون يوما وأنا محروم من سماع هذه التحية ، ولكننى كنت أقرأها فى عينيك .
سنبا : لقد تأخرت .
سشن : هذا هو موعدى . كيف حالك .
سنبا : كما ترى .
سشن : إننى أراك فى تحسن . الأميرة مريت أخبرتنى بقرارك .
سنبا : وما رأيك ياسشن ؟
سشن : رأيى يتوقف على من ستختارينه زوجاً ، ولكن مبدئيا فما فعلتِه هو المطلوب .
سنبا : وأنت ماذا تفعل ؟ كيف حالك ؟ كيف تسير معك الأمور ؟ هيا حدثنى ياسشن .
سشن : لاتسألى فلاحاً عن حاله مرتين فهو لايتغير . بالنهار فلاحة ، وبالليل نوم .
سنبا : وهل أنت راض بهذه الحياة ؟
سشن : اعتدت عليها منذ طفولتى وأنا أحياها .
سنبا : بدأت أعتاد هذه الغرفة .
سشن : الأرض تعطينى خيراً . فماذا تأخذين أنت من هذه المقبرة ؟
سنبا : وماالذى آخذه خارجها ؟
سشن : لاشىء ؟ لاشىء ياصاحبة الجاه ؟
سنبا : لاشىء .
سشن : هناك أناس يفتقدون كل شىء أيتها الملكة ، ومع ذلك يتشبثون بالحياة .
سنبا : ما فائدة أن يفقد الإنسان كل شىء ويتشبث باللا شىء . ما فائدة أن نعتاد الحياة ولسنا سعداء فيها . ما فائدة أن تكدح فى الأرض لمجرد أنك اعتدت على ذلك . ألم تسأل نفسك : آين حقى فى السعادة ؟
سشن : إننى أعتبر نفسى مضحياً فى سبيل إسعاد الآخرين .
سنبا : وهل عرفوا طعم السعادة بتضحيتك هذه ؟
سشن : (متهربا)أنا فلاح ، مهمتى فى الحياة أن أزرع الأرض . ليس من شأنى إحصاء البسمات . أنا لست مسئولا عن مصير ماأزرعه . ليس من مهمتى أن أسأل إذا كان قد وصل إلى معدة متخمة أو فارغة . لست مسئولا عن الأشياء الأخرى التى يحتاجونها ، مع علمى بأن ما ينقصهم تمتلكونه .
سنبا : لم لاتأخذونه منا ؟
سشن : لم لاتعطوننا إياه ؟
سنبا : ربما نكون قد اعتدنا عليه .
سشن : الاعتياد على شىء مسلوب لايعطى الحق فى امتلاكه . إن ما أخذتموه منا لم تحسنوا استخدامه . على الأقل لم تسعدوا به . لذا يجب أن نتعلم كيف نسترد ماأخذتموه .
سنبا : خبيث أنت أيها الفلاح الصديق . تقول إن مهمتك فى الحياة هى الفلاحة فقط ، وتحرض على شىء آخر .
سشن : أحرّض ؟! لم يسمع بهذا الكلام حتى الآن سواك .
سنبا : حتى الآن . أنت صديق .

سشن : ليتنى ما كنت .

سنبا : أنادم حقاً على هذه الصداقة ؟ ألا تفخر بها أمام الناس ؟

سشن : أنا آتى إلى هنا سراً .

سنبا : سراً ؟!

سشن : أخشى أن أحاربكم ذات يوم فيقال لى : أنت منهم .

سنبا : أنت منا . ألم تكن صديق الملك (تؤكد)

سشن : الملك مات ، فما المبرر لترددى عليك . الملك كان صديقى قبل أن يصبح ملكاً . أقصد قبل أن يفسده الحكم .

سنبا : ولكنك كنت تتردد عليه فى القصر .

سشن : لأعيده إلى الفلاحة . إلى الأرض . أنا لست منكم .

سنبا : لست أفهم مامعنى أن تكون صديقى ، وفى نفس الوقت تستعد لمحاربتى . وإذا لم تكن صديقا ، فماذا تسمى هذه العلاقة ؟

سشن : لست أدرى . هناك شىء ما يجذبنى إليك . ربما كان واجب الصديق نحو أرملة صديقه ، وربما كان . .

سنبا : الحقد .

سشن : الحقد ؟

سنبا : أنت تحقد عليه ، لأنه كان فلاحا مثلك ، واستطاع أن يصبح ملكاً ، أما أنت . .

سشن : أنت تعرفين أنه قد عرض علىَّ أن أختار أى منصب وقد رفضت . لو كنت كما تعتقدين طامعا فى الحكم لقبلت المنصب . الرحلة من المنصب إلى العرش أقرب بكثير من الفلاحة إليه .

سنبا : أنت نادم ، وتريد أن تلحق بالرحلة . إن هذا المكان به أفضل مناخ يتنفس فيه الحاقد . يكفيه متعة أن يرى فيه تابوت من كان يمرح فى الحياة . يكفيه أن يرى أرملته فى هذه الحالة . . أيها الحاقد . لقد سقط عنك قناع الصداقة .

سشن : يالك من غبية !

سنبا : غبية ؟! كيف تجرؤ ؟!

سشن : أيتحول الحب هكذا بمنتهى السهولة إلى حقد ! أنا أحبك ياامرأة . أحبك مع أنك مولاتى ، وأرملة صديقى ورفيق طفولتى . أحبك مع أنك عدوة أهلى ، والمسئولة عن تعاستهم وتعاستى

(للتابوت) أعلم أننى أخونك . . أمزقك . آه أيها الصديق ما أتعسنى . لماذا قُتِلت وتركتها لى ؟ لماذا لم تنتحر وراءك ؟ . أترفضين الحياة وتدافعين عما تمتلكينه فيها ؟ . . حتى فى حزنكم لاتنسون أدوات الزينة ! لماذا أحببتك ؟! لماذا ياامرأة ؟!

سنبا : بدأت تخطو الخطوة الأولى نحو الكرسى .

سشن : اللعنة عليك وعلى الكرسى .

(يخرج . . تتجه إلى الباب وتصيح) .

سنبا : اللعنة عليكم أيها الطامعون (للتابوت) الأقنعة بدأت تتساقط ياتوت حتى سشن لست أدرى كيف تجرأ وخاطبنى بهذه الطريقة . أخشى أن يكون ما حدث هو بداية المهزلة , أخشى ألا يكون سشن هو الوقح الوحيد . لكن ، لا . لن أجبر على الاختيار . لن يخدعنى أحد . سأحرق أوراقهم بمجرد كشفها . لن يجلس على الكرسى إلا من أريد . ثق أننى لن أجبر على الاختيار ياتوت .

(إظلام)

(المشهد الثانى)

(نفس المنظر . . كرسى العرش أضيف إلى المنظر ، الكرسى فوق منصة صغيرة فى العمق بجوار الباب . سنبا تدور حول الكرسى

سنبا : يوم . . اثنان . ثلاثة . عشرون ، ولم يتقدم أحد . هل رحل الرجال عن طيبة ؟

(مريت تدخل عليها)

لماذا لم يتقدم أحد يا مريت ؟ أشعر أن فى الأمر مؤامرة .

مريت : ليس فى الأمر مؤامرة يا أختاه ، ولكنه . . الخوف .

سنبا : الخوف ؟؟

مريت : هناك من يتبع « كاى » ويخشى « حور محب » ، وهناك من يتبع « حور محب » ويخشى « كاى » .

سنبا : ومن لا يتبع أحدا ؟

مريت : يخشى من هذا وذاك .

سنبا : وتقولين . . ليس فى الأمر مؤامرة . اذهبى وأحضرى حور محب على وجه السرعة .

مريت : إنه فى انتظار مقابلتك .

سنبا : دعيه يدخل واتركينا وحدنا .

مريت : هل تخفى سراً عن أختك ؟
سنبا : لا ، ولكننى لا أريد محاسبته أمامك . لا تنسى كبرياء العسكرى .
مريت : حسناً . سأذهب لأعيد إعلان الخبر .
(تخرج . . تتجه سنبا إلى كرسى العرش وتجلس عليه فى كبرياء . يدخل حور محب
حور محب : حور محب تحت أمرك يا مولاتى .
سنبا : ما هذا الذى يحدث يا حور محب ؟
حور محب : ماذا يحدث يا مولاتى ؟
سنبا : كيف تتجرأ أنت وكاى على إرهاب الناس ؟
حور محب : كاى وحده الذى يرهبهم ولهذا فهو عدوى
سنبا : إذا كان كاى عدوك كما تقول فلماذا لم تقتله ؟ ألم يقتل ملكك ؟ أين وعدك لى ؟
حور محب : ليس هذا هو الوقت المناسب للانتقام . أنت تعلمين أنه بإشارة منى يموت ، ولكننى لا أريد حربا أهلية فى هذا البلد .
سنبا : لم لا تقتله بسهم طائش ؟
حور محب : لا توجد الآن سهام طائشة . . كل سهم موجه من قبْل صُنِعه ، والسهام كلها موجهة الآن نحو هذا الكرسى ، ومن واجبى كقائد عسكرى أن أحميه .
سنبا : كيف تحميه أيها القائد العسكرى . بالسيف أم بالزواج منى ؟
حور محب : بالسيف ، وبالزواج منك . إننى فى انتظار موافقتك ، وأرجوك الإسراع . الأوضاع أصبحت خطيرة جداً . الحيثيون الأعداء يرون فى سقوط هذا الحكم أمل فى ردّ هزيمتهم ، ذلك أننا انتصرنا عليهم من خلال هذا الحكم . إنهم يرون أن الكاهن كاى أفضل ملك لهم . فكاى لا يفهم الأمور العسكرية ، وبالتالى سيُضعف الجيش وتصبح بلدنا نهبا لهم .
سنبا : من أين جاء بكل تلك الأموال ؟
حور محب : نصف تلك الأموال أخذها من الحيثيين ، والنصف الآخر نهبها من خير هذا البلد ، وهوينفقها الآن على الفقراء لتعود إليه فى الغد أضعافاً مضاعفة .
سنبا : إن ما يدهشنى أنك تعلم بكل هذا ولم تقتله .
حور محب : كاى ليس وحده . له أتباع لا يعرفون حقيقة لعبته القذرة . إذا جعلتنى ملكاً فسأعمل على تطهير عقولهم ، وسوف يقتلونه بأيديهم ، ولكن إذا قتلته الآن يصبح فى نظرهم بطلا ويعملون على الانتقام له .
سنبا : لم لا تقتله بسهم لا يعرف أحد مصدره .
حور محب : تلك الخدعة لم تعد تجدى . أصبحت الآن مكشوفة للجميع . بالإضافة إلى أننى أحتقرها . وتلك الخدعة لا يلجأ إليها سوى الجبان .
سنبا : رغم كل ما قلته . أنت مطالب الآن بقتله كى أقبل الزواج منك . إننى لا أستطيع أن أقبلك لمجرد وعد منك بالخلاص . . مهرى أيها الرجل هو رأس كاى .
حور محب : أنت تطلبين منى حربا أهلية .
سنبا : عليك أن تحقق ذلك الأمر الصعب.أن تقتله ، وأن تحافظ على الأمن .
حور محب : أنت لا تريدين صالح هذا البلد . أنت تريدين إرضاء غرورك . لن يكون مهرك دماء هذا الشعب .
سنبا : ليس من حقك أن تتكلم عن الشعب ، وأنت عاجز عن صدّ الخطر الذى يهدّده . أنت تفتعل تلك الحرب فى مخيلتك . أنت تخاف من كاى .
حور محب : لن أدمر هذا البلد من أجل غرور امرأة .
سنبا : أيها العسكرى أنت جبان .
حور محب : لا أسمح لك .
سنبا : لن أتزوّج من رجل أشك فى رجولته .
(يصفعها بعنف . صمت)
سنبا : ما هذا الذى فعلته ؟
حور محب : ما هذا الذى فعلته ؟! مولاتى . . لست أدرى كيف جرؤت ! أرجوك أن تسامحينى .
سنبا : ستندم على ما فعلته ندماً يجعلك تتمنى الموت . اغرب عن وجهى .
حور محب : لن أخرج قبل أن أكفر عن ذنبى .
سنبا : حتى حياتك من بعد البعث لن تكفر غن هذا الذنب . اخرج من هنا .
(يدخل كاى)
كاى : أخرج أيها الحور محب ولا تزد من غضب مولاتك . معذرة يا مولاتى . التجسس عيب من عيوبى .
سنبا : كيف تجرؤ على الدخول هكذا بدون إذن . أين الحراس ؟

كاى : حراس القائد نائمون أيتها الملكة .
حور محب : لماذا أتيت ؟
سنبا : أوصلت بك الوقاحة أن تـأتى وتدنّس مقبـرة من قتلت .
حور محب : لماذا أتيت ؟
كاى : الملكة أعلنت عن طلب زوج وها آنذا .
سنبا : أنت ؟!
حور محب : أتتزوجك أنت !؟
كاى : وما الغريب فى أن أكون زوجا . أنا لست قاصراً أيها القائد . هل عندك شك فى رجولتى .
حور محب : يا للوقاحة !
كاى : لم تتكلم بالنيابة عن غيرك ؟ أنا لا أطلب الزواج منك . أعط العروس حق إبداء الرأى .
حور محب : اتعتقد أنّها من الممكن أن تقبل الـزواج ممن قتل زوجها ؟!
كاى : تلك الجريمة لم تثبت على حتى الآن . إذا كنت قاتلاً أيهـا الحور محب ، فلمـاذا تركتنى بعيـداً عن يد العدالة ؟
سنبا : أجب يا حور محب .
كاى : لماذا تتركنى أخاطبك الآن بهذه اللهجة ؟
حور محب : لا تتوهم أنك فى موقف أفضل من موقفى . أنت تعلم أنك بإشارة منى تموت .
كاى : وأعلم أيضاً ولماذا لم تفعلها . لماذا لا تفعلها ؟
سنبا : أجب يا حور محب .
كاى : هل يدُعدالتك قد أصابها الشلل ؟
حور محب : (متهرباً) لا أريد أن ألوث يدى بدمك .
كاى : إذا لم تكن قاتلاً فتعلم كيف تموت .
سنبا : أنتما لا تصلحان لشىء
كاى : هل أفهم من هذا أن فى الساحة جديدا .
سنبا : (بتأمل) فى الساحة فارس جديد .
كاى : أخشى أن تكون انتصاراته من وحى خيالك .
سنبا : هذه الأرض أنبتت الأبطال ، وهى قادرة على أن تنبت وتنبت . فى الساحة فـارس جديـد : مارد تمنعنى عن رؤ يته غشاوة سوداء . مارد سيحـول حياتك لكابوس يتلوه كابوس (لكاى)
كاى : هذا ليس بفارس . هذا شبح .
سنبا : اسخر كما شئت ، ولكنك فى الغد لن تجد الوقت للسخرية . كل ما ستفكر فيه . كيف تنجو .
كاى : أنا أمزح يا مولاتى فلا تغضبى .

حور محب : لا تمزح مع مولاتك مرة أخرى .
كاى : حسناً . لن أمزح معها بشرط ألا تمزح معى بنكتة المارد تلك .
حور محب : إنه لا يزال يسخر منك . كيف تتركينه يخـاطبك هكذا ؟
سنبا : كيف تـركتك تصفعنى . يبـدو أننى قـد فقـدت هيبتى .

(تتجه للباب)

حور محب : إلى أين يا مولاتى ؟؟
سنبا : إلى مكان لا أراكما فيه . إلى الأسواق والحوارى والطرقات .
كاى : أنفاسى تحيط بتلك الأماكن .
سنبا : سأطهرها . سأنتزع الخوف من النفوس .
كاى : لو تخلصوا من الخوف سيسقطونك .
حور محب : لا تستمعى إليه يا مولاتى . اذهبى وقولى لهم : إن من حق كل فرد أن يشعر أنه شريك فى الحكم .
كاى : معنى كلامك هذا أن كل فرد له الحق فى فـراش الملكة . لالا . انت تحوّل الملكة إلى عاهـرة أيها الرجل الشريـف .
حور محب : مولاتى ! كيف تسمحين له ؟!
سنبا : (وهى تفكر) رد عليه أرجوك يا حور محب .
حور محب : كيف أرد على رأى يقول إن قرارات الحكم تخرج من فراش الملكة ؟!
كاى : ألم يحدث ذلك فى عهد الملك توت .
سنبا : ملعـون يـا زمن الـزيف . ملعـون يـا كـرسى العرش .

(تخرج)

كاى : حقاً ملعون هذا الزمن ، ولكى تكون لك الكلمة الأولى فيه يجب أن تتكلم بلغة هذا العصر .
حور محب : أنت تفسد كل شىء .
كاى : أنت تحاول إصلاح المستحيل .
حور محب : أنت الذى قمت بالتخريب .
كاى : الخراب ليس وليد اليوم .
حور محب : لماذا لم تحاول إصلاحه .
كاى : لو حاولت إيقاف العجلة الجهنمية دهستك . أنت تبحث عن البطولة فى زمن يتسـاوى فيه البـطل والجبان . أنت تعتقد أنـك بطل لأنـك لم تسقط حتى الآن ، وأنـا فى نـظرك جبـان لأنى قـد

سقطت ، ومع ذلك أتباعى بقدر أتباعك ، وهم يعتقدون أننى بطل .

حور محب : غدا تنكشف الحقيقة .

كاى : حتى لـو اكتشفـوا الحقيقـة . . سينسـونها . سينتزعونها من الأعماق ، لأن الحقيقة تقول لهم : لقد كنتم بلهاء . . سيتشبثون بالوهم ، ويعلمونه للأجيال .

حور محب : وما الضرر فى أن تكون بطلا حقيقياً ؟

كاى : وما الفائدة ؟ لم لا تختصر الطريق ؟

حور محب : ما الفائدة ؟! على الأقل . . احترام الذات .

كاى : المهم احترام الآخرين . المجنون بالعظمة يحترم ذاته ، ولكنه غير محترم فى نظر الآخرين . حين ارتـديت زى الكهانـة احترمـونى مع أننى رجـل فاجر .

حور محب : ألا تخجل من نفسك وأنت تتعرى هكذا أمامى ، أم أنها دعوى للتعرى أمامك .

كاى : أنا لست فى حاجة لذلك . أنا أعرف عنك كـل شىء حتى حادثة العصفـور . أقاربـك يعشقون المال بطريقة غريبة .

حور محب : حادثة العصفور ؟!

كاى : نعم . وهل نسيت ذلك العصفور الذى أهـداك إياه والدك ؟ مسكين ذلك العصفور . لم يتحمل لعبك الثقيل فمات بين يـديك . وقتهـا بكيت وجريت إلى أبيك تبكى فقال لك : لا عليك . . لا عليك . . سأهديك عصفوراً آخر . منذ تلك اللحـظة وأنت تعشق قتـل العصـافـير ، وخنق عـرائس أختـك ، ولهـذا نجحت فى مهنتـك ، وحاربت الحيثيين لإرضاء نزعتك الدمـوية . إذا أهديتك كلّ اسبوع رجلاً من أتباعى لتقتله ، فهل يرضى هذا نزعتك الدموية ؟ فتتحالف معى ومع الحيثيين . لم لا ؟ . . نتشارك فى الحكم كما فعل الملك كارا والملك توت . أما الملكة فلا تشكل لنا أى عائق . نستطيع التخلص منها بسهم طائش ، أو بكوب من الماء المسموم .

حورمحب : لم ولن أرى أشد منك حقارة وغباء . لن تستطيع أن تشوّه صورتى بحادثة العصفور تلك التى بنيت عليها كل ما قلته . كل ما قلته باطل يا كاى . أنا لم أقتل ذلك العصفور الذى أهدانى إياه أبى ، ولم أخنق عـرائس أختى ، والدليـل على ذلـك بكل بساطة أيها الغبى . أننى ولدت يتيم الأب ، وليس لى أخت .

كاى : أقاربك خدعونى إذن !

حورحب : أقاربى يعشقون المال كما قلت ، ولهذا باعوا لك تلك الحادثة الوهمية التى لن تستطيع استغلالها . الأقارب أقارب وإن كـانوا يعشقـون المال . أنـا أرفض التحالف معك ومـع أسيادك الحيثيـين . ضد من أتحالف معـك ومعهم . أنا أرفض كـل ما قلته عن مفهومك المشوّه للبطولة . والسبب فى ذلك بكل بساطة أننى أحترم ذاتى . لقد فقـدت العرش بسبب صفعة . لأننى احترمت ذاتى ، ولم أكن أسعى إلى العـرش مـن أجـل مصـلحـة شخصيـة ، ولكن لأحميه منـك . لن تجلس على هذا الكرسى ياكاى ، وإن جلست فسأعمل على إسقاطك ، لا لأننى أبحث عن البطولة ، ولكن لأننى رجل يحترم ذاته .

كاى : أنت إذن تعلنها حرباً أهلية .

حورمحب : لن تكون هناك حرب لأنه لن يكون لك أتباع . سأعلمهم أن الآلهة لا توكّل الملاعين ، وأنك بعيد عن الدين ، وأنك لا ترمز للإله آمـون بشىء ، وسأعيد للمعبد كل الكهان الذين وقفـوا ضدك فـطردتهم . أنت عدوى ، وعـدو كـل البشـر ، وسأعمل على تطهير الحياة منك حتى آخر نفس فى حياتى .

(يخرج)

كاى : الويل لك . الويل لكل من يقف ضدى . هذا الكـرسى لى ، ولن يكون لأحـد سواى (**يجلس عليه**) ها أنا جالس عليه يا حور محب . ها أنـا جالس عليه يـا سنبا رغـماً عنك . كيف أتخلص منها حتى يكون لى هذا الكرسى دون اعتراض من أحـد . كيف ؟ كيف ؟ (**يجوب المكـان وهـو يفكر**) الملكة لا تثق فى أحد ، وكل من يحيط بها يعلم ذلك . إذا فقد الإنسان الثقة فيمن حوله ، فسينـظر لبعيـد . مهـما كـان ذلـك البعيـد . آه وجدتها . سأكتب رسالة باسمها مختومة بخاتمها الملكى ، موجهة إلى ملك الحيثيين . تقول فيها . تقول فيها . . آه . . إنها تريد أن تتزوج من أكبر أولاده . الأمير زاتاتـزا ، لتجعله ملكاً عـلى هذا

البلد ، لأنها تأبى أن يكون زوجها من رعاياها . عندما تقع هذه الرسالة فى أيديهم ، سيطالبون برأسها ، وحورمحب أول من سيطلب ذلك . وبعد إعدامها أكشف براءتها باتهام حورمحب بسرقة الخاتم الملكى الذى سيوجد فى بيته . فيطالبون بموت حورمحب عقاباً له . . وبعد ذلك . . وبعد ذلك أيها الحبيب (للكرسى) تكون لى وحدى . . ها ها هاها هاى .

(إظلام)

المشهد الثالث

نفس المنظر
(تدخل سنبا وسشن ومريت)

سنبا : ألهذا الحدّ تملكهم الخوف !! ماذا أقدم لهم أكثر من هذا !؟ ملكة تعرض نفسها للزواج ولا يتقدم أحد !! (فى نفسها) أأنا قبيحة لهذه الدرجة ؟ إنهم يطعنوننى فى أنوثتى . ألا أستحق أن يغامر واحد فيهم بحياته ؟ أين شجاعتهم عند الحروب ؟!

سشن : شجاعتهم تلك من أجل بلدهم . من أجل الماضى والحاضر والمستقبل ، أما أنت فمجرد جزء صغير من حاضر لا يرضون عنه .

مريت : هئ ملكة هذا البلد ووجودها شرعى .

سشن : ولكنها لا تساوى شيئاً بلا ملك قادر على الحكم .

سنبا : هل تقدم أحد منهم ورُفض ؟!

سشن : إنهم لا يصدقون هذا العرض . يعتقدون أن عرضك هذا تمثيلية أوخدعة أو لعبة . لقد اعتادوا على أن يروك من أسفل الجبل . لا تستطيعين بمجرد كلمة أن ترفعيهم إلى القمة . أنت وحدك غير مسئولة عن ذلك . إنها مسئولية أجدادك . واحد فقط استطاع بطموحه أن يوقعك فى حبه . فنزلت إليه وعدت به إلى القمة ، وربما كان يحبك فعلاً فرفعه إليك ذلك الحب . إنك لازلت أسيرة توت ، ولهذا رفضت حبى مع أننى لست طامعاً فى أن أكون ملكاً ، وسترفضينهم جميعاً لو تقدموا إليك وهم يعرفون ذلك . أنت لا تثقين فى أحد سوى هذا التابوت . أما غضبك هذا ، فلأنهم لم يمنحوك متعة الرفض .

سنبا : بشع أنت فى قول الحق يا سشن .

مريت : ولكنه الحق يا أختاه .

سنبا : والحل ؟

سشن : الحل الوحيد هو أن تنسى أنك امرأة ، وتذكرى أنك ملكة مطالبة باختيار من يصلح لهذا الحكم . إذا استطعت تحقيق ذلك سيبقى أمامك أحد خيارين . إما أن تقنعى العامة بأن عرضك هذا ليس خدعة ، وأعتقد أن الوقت لا يسمح بذلك . . وإما أن تتزوجى بواحد ممن تقدم إليك .

سنبا : تقدم إلىّ اثنان .

مريت : كاى قتل الملك كارا ثم الملك توت ، بالإضافة إلى كل ما يفعله ، هل تريه ملكاً صالحاً ؟ قبل أن تجيبى . . انسى أن كارا زوج أختك وتوت زوجك .

سنبا : لا يصلح .

مريت : حسناً . حورمحب . انسى أنه صفعك .

سنبا : هذا هراء . كيف أتزوج ممن أهاننى .

مريت : عليك أن تنسى تلك الإهانة من أجل صالح هذا الوطن .

سنبا : كيف يبنى صالح هذا الوطن على مهانة إنسان . حين يهان إنسان واحد فى وطن يهان معه كل الوطن .

سشن : هناك شعوب بأكملها تذبح تحت رايات المحبة وكأن شيئاً لم يحدث .

سنبا : نحن إذن فى زمن مهان .

سشن : أدينى هذا الزمن كما شئت فلن يسمعك أحد . نحن فى زمن بخيل أصم لا يسمع سوى رنين النقود .

سنبا : أنت محير . متناقض . تارة تتكلم بلسان الحق وتارة أخرى . .

سشن : أنا لا أتكلم بلسان الباطل . مأساتى أننى أتكلم بلسان الحق ، وغير قادر على فعل شىء ضد الباطل . كونى واقعية وتزوجى من حورمحب .

سنبا : كيف أكون فى كون لا يحترم كيانى .

مريت : موتى إذن بلا ثرثرة .

سنبا : أموت ؟! أتقولينها لأختك ؟

مريت : معذرة يا أختاه . أنت تدفعين الجميع لإهانتك .

سنبا : أذنبى أننى أحاول أن أحافظ على البقية الباقية من كرامتى .

مريت : اعتبريها كبقية الأشياء الضائعة .

سشن : كانت أختى تسبّ زوجها كل يوم كى يصفعها . تلك الصفعات كانت السبب فى استمرار حياتها . وفى يوم تأخر عن صفعها فصفعته هى وكان الفراق .

مريت : هيا وافقى . لم لا تجربى كفّ حورمحب .

سنبا : لقد جربت . لم لا أجرب حبك يا رجل ؟

سشن : الحب وحده لا يفعل شيئاً . تزوجى من حورمحب فهو رجل يعرف كيف يسوس الأمور . لا تتزوجى من رجل يفلسف الأمور . لأن الأول إذا أخطأ فسيحاول تصحيح خطئه . أما الآخر إذا أخطأ فسيجد المبرر لكل أخطاء البشرية .

سنبا : أنت إذن تضحى بحبك من أجله .

سشن : بل من أجل البلد .

مريت : وعليك أن تفعلى مثله .

سنبا : إذا كان هناك من يضحى لم لا أقلده .

مريت : أختاه . . أخيراً اقتنعت !

(يدخل حورمحب مندفعاً وغاضباً)

حورمحب : أيتها الملكة أنت مقبوض عليك بتهمة الخيانة العظمى . وها هو الدليل (**يخرج من حزامه رسالة من ورق البردى**)

مريت : ما هذا الهراء يا حورمحب . أهى مؤامرة ؟

حورمحب : هى التى تتآمر علينا جميعاً . اقرئى . اقرأ يا سشن . (**يلقى بالرسالة فى وجه سنبا**) اقرئى عليهما ليعرفا أن هذا القناع البرىء يخفى وراءه عقلاً عفناً (**تأخذ الرسالة من الأرض**) .

سنبا : (تقرأ فى يأس) من الملكة عنخ سنباءمون إلى ملك الحيثيين شوبيلو . مات زوجى وليس أمامى بديل . فإذا أرسلت لى أحّد أولادك ، فإنه سوف يغدو زوجاً لى ، لأننى أكره أن أختار واحداً من رعاياى فأجعله ملكاً . بهذا أنقذ عرش أجدادى .

سشن : كذب . كذب . كذب .

حورمحب : ومختومة بخاتمها الملكى .

سنبا : لا تقتلوا الرسول . لقد أجبرته على الذهاب .

مريت : أتعترفين ؟!

حورمحب : وقع رسولك فى أيدى حراسى قبل أن يذهب بها .

سنبا : إنها ليست الرسالة الأولى . أرسلت أكثر من رسالة كى يتأكد الملك الحيثى من صدق نيّتى .

مريت : أتعتقدين أنك تعاقبيننا باعترافك على جريمة لم ترتكبيها . أنت لا تعاقبين سوى نفسك .

سشن : قولى إنك لم ترسليها . قولى إن الخاتم الملكى قد سرق .

سنبا : (**تكررها لترضيه**) الخاتم الملكى قد سرق .

حور محب : الخاتم فى مكانه بالقصر . تأكدت من ذلك قبل المجىء إلى هنا .

مريت : الخاتم سرق ثم أُعيد . أو إنه قد استخدم فى القصر . لم لا يكون كاى وراء ذلك .

حورمحب : الاعتراف سيد الأدلة وقد اعترفت .

سشن : أتترك كاى عميل الحيثيين وتقبض عليها ؟

حورمحب : كاى مقبوض عليه الآن . وسيعرض معها للمحاكمة . لقد قبض جنودى على جاسوس حيثى ، وتحت الضغط اعترف أمام الناس جميعاً أنه وسيلة الاتصال بين ملك الحيثيين وكاى . ذلك الحيثى هو الدليل الذى كنت أبحث عنه لكشف كاى أمام أتباعه . وهذه الرسالة هى أيضاً دليل على جريمة كان من الصعب تخيّلها .

مريت : (**تقبض على الرسالة**) سأمزقها .

سنبا : لا . لا تشاركينى فى الجرم يا أختاه .

سشن : (**لحورمحب**) ألم تسأل نفسك متى أرسلت هذه الرسالة ؟؟

مريت : لقد وافقت على الزواج منك يا حورمحب .

سشن : مستحيل أن يكون ذهابها إلى الناس وموافقتها على الزواج منك مجرد خدعة .

مريت : لقد وافقت على الزواج منك يا حورمحب .

حورمحب : لا تدافعا عنها أمامى . أنا لست قاضياً . دافعا عنها أمام الناس .

سنبا : أين الحراس يا حورمحب ؟

حورمحب : لا حاجة لحراس . الجميع ينتظرونك بالخارج .

مريت : إذا كنت تريدين الانتحار فهذه أبشع طريقة .

سشن : لا تتركى وراءك ذكرى سيئة . ليست الحياة تافهة حتى تتركينها بلا اهتمام لرأيها فيك .

سنبا : دعونى أمت بلا ثرثرة . جمّلوا وجه حياتكم كما شئتم ، واتركوا القبح لوجهى .

مريت : حياتك ليست مِلكاً لك وحدك .

سنبا : حتى فى القبح تريدين مشاركتى ! إنه ليس قصراً وانتقاماً .

سشن : قولى إنك بريئة ، وإنك كنت تعتقدين أن ذلك الاعتراف عقاب لنا وإرضاء لكبريائك .

سنبا : رددها إذن مادمت تُصرّ (**تخرج**) .
مريت : أختاه . أختاه . أختاه (**تجرى وراءها**)
سشن : هل أرسلت الرسالة أم لا ؟ (**حورمحب لا يجيب**)
إذا كانت قد أرسلتهـا فلماذا أرسلتهـا إلى ملك
الحيثيين بالذات ؟؟ لماذا لم تـرسلها إلى أى ملك
آخـر ؟ ما الـذى جعلهـا أول الأمـر مجبـرة عـلى
الاختيـار ؟ لمـاذا لم تحكم بنفسهـا كـما فعلت
حتشبسوت ؟ وإذا كانت غـير قادرة ، فلمـاذا لم
تتنازل عن العرش ؟ هل أرسلت الرسالة أم لا ؟
(**يخرج مسرعاً**) .
(**حـورمحب يتجه إلى كـرسى العـرش . يجلس عليه . على وجهه تعبير محايد**) . .
(**إظلام تدريجى**)
(**ستار**)

القاهرة : نبيل مرسى



مسـرحيـة

عـالم صافيناز

مسرحية من فصل واحـد

محمد الجمل

شخصيات المسرحية :

- صافيناز (والدة العروس)
- وهبى والد العروس)
- عفاف (العروس)
- رفعتكُم (العريس)
- بسيمة (والدة العريس) (بوسى)
- منسى (والد العريس)
- مراد (أخو عفاف) (دراكسى)
- عثمان (البواب)
- مهندس الديكور
- مندوب شركة « تكييفكو »

المنظر

صالون فى مدخل شقة ، فخم وأنيق ، ينقسم إلى جناحين ، الجناح الأول فى المواجهة ويضم كنبة كبيرة واثنين فوتيه ومنضدة عليها فازة ورد وبونبونيرة وعربة شاى . الجناح الثانى على اليسار ، به أربعة فوتيهات ومنضدة صغيرة فوقها فازة بها ورد صناعى . الصالون يضم كل الأثاثات والمفروشات العصرية . باب الشقة على اليمين المدخل المؤدى إلى غرف المنزل على اليسار . نجفة ضخمة تشع بنور متوهج لدرجة الإزعاج . الحوائط مغطاة بلوحات مصورة لنماذج من المأكولات والمقتنيات الحديثة . السقف مزيّن بأشكال هندسية . المنظر يوحى بالازدحام والاكتظاظ . مكيّف بالحائط الخلفى يحدث صوتا واضحا . موسيقى صاخبة آتية من داخل الشقة .

(وهبى جالس على الكنبة المواجهة للجمهور . يبدو كئيبا . يضع كفيه على أذنيه من آن لآخر ليتجنب الموسيقى الزاعقة . أحيانا يضع أصابعه فى أذنيه)

صافيناز : (من داخل الشقة) حطّ فى الشوال على طول . عبّى . خلصنى .

البواب : (من الداخل) حاضر يا هانم . حاضر

صافيناز : أسرع . مافيش وقت .

البواب : أحط الصغير مع الكبير ؟

صافيناز : حط على بعضه . المهم تخلصنى . العريس على وصول

البواب : حالا يا هانم . ما تقلقيش .

وهبى : (ينهض منزعجا) مش معقول كده (ينظر تجاه المدخل) وطى الريكوردر يا مراد .

إحنا مش قاعدين فى كباريه . راعى شعور اللى فى البيت يا أفندى .

[تدخل صافيناز وتقترب من وهبى غاضبة]

صافيناز : إيه . . فيه إيه ! بتزعق ليه ؟ مش حتبطل العصبية بتاعتك دى !

وهبى : إنت مرتاحة لموسيقى الزار اللى ابنك بيسمعها دى ! ودانك ماوجعتكيش .

صافيناز : مش من حقك تشخط فى الولد كده . لازم يعمل اللى هو عايزه علشان مايتعقدش . علشان ميبقاش عقد زيك !

وهبى : (**ينظر تجاه المدخل**) وطى الريكوردر يا مراد وإلا حاسيب البيت وانزل .

صافيناز : (**تنظر تجاه المدخل**) مليت الشوال يا عثمان ؟

عثمان : (**من الداخل**) قربت . قربت يا هانم .

[يدق جرس المنزل . تفتح صافيناز . يدخل عامل ويتجه فورا نحو المكيّف وينكب على إصلاحه] .

وهبى : (**لصافيناز**) قولى لابنك يوطى الريكوردر وإلا حاسيب البيت ومش راجع .

صافيناز : (**تنظر تجاه المدخل**) وطى الريكوردر من فضلك يا مراد .

مراد : (**من الداخل**) حاضر يا مامى . (**بصوت ناعم**) علشان خاطرك يامامى .

صافيناز : مرسى يا حبيبى . (**ينخفض صوت الريكوردر**)

وهبى : (**ينظر فى ساعته**) أنا حنزل أشم شوية هوا وراجع .

صافيناز : (**بشخط**) تنزل ! تنزل ازاى يا أستاذ إنت مش عارف إن العريس زمانه جاى !

وهبى : لسه . . لسه فيه وقت .

[عامل التكييف يجمع أدواته وينصرف]

صافيناز : (**باستهزاء**) يعنى العريس يقعد يستناك بقه لحد ما ترجع !

وهبى : صافيناز ! العيشه بقت غير محتملة بالنسبة لى وكلكم مبسوطين . ممكن أنسحب من حياتكم بهدوء ومن غير زعل !؟

صافيناز : (**تنظر للداخل**) مليت الشوال يا عثمان !؟

عثمان : (**من الداخل**) خلاص . خلاص يا هانم .

[يدق جرس المنزل . تفتح صافيناز يدخل عامل يحمل صندوقا كبيرا فوق ظهره ويتجه نحو مدخل المنزل ثم يختفى]

صافيناز : بقه حضرتك عايز تنسحب من حياتنا فى يوم خطوبة بنتك ! مش كده !

وهبى : أنا ضايع . إذن أنا غير موجود .

[يظهر العامل متجها نحو باب الشقة ثم يخرج]

صافيناز : أيوه يا سيد . أنا ماخدش منك غير الكلام الفارغ الحكم الفاضية . الكتب بوظت مخك . ضيعت عمرك فى الأفكار والقراية والكتابة . وفاكر إنك عشت ! لو كنت مشيت وراك كنت ضيعت عمرى وعمر الولاد كمان . أنا لغيت الملكية من الشقة علشان ماتلاقيش حاجة تدفن نفسك فيها . علشان تفوق للدنيا وتعيش زى ما الناس عايشة .

وهبى : (**باستجداء**) أرجوك تراجعى قرارك ده . المكتبة دى آخر شيء فاضل لى فى حياتى باعتز بيه . أتوسل إليك . سيبى لى حاجة باحبها علشان أقدر أواصل الحياة .

صافيناز : قصدك تواصل الموت !

وهبى : سميه زى ما تسميه . المهم ألاقى حاجة أحبها وأشغل نفسى فيها .

صافيناز : (**بحزم**) ما أحبش أعاشر أموات .

وهبى : اشمعنى أنا أعاشر أموات (**ينظر للنجفة**) ممكن نخفض النور ده شويه ؟

صافيناز : مش ممكن

[يدق جرس المنزل . تفتح صافيناز . يدخل رجل أنيق المظهر وخلفه عامل صغير يحمل حقيبة]

الرجل : فين الغسالة اللى عايزه تتصلح ؟

صافيناز : حضرتك السباك ؟

الرجل : أيوه يا فندم .

صافيناز : اتفضل . موجودة جوه فى الحمام (**يدخل الرجل ومعه الصبى**)

وهبى : (**لصافيناز**) ممكن نعقد صفقه ؟

صافيناز : إنت مش وش صفقات (**تنظر تجاه المدخل**) مليت الشوال الثانى يا عثمان ؟

عثمان : (**من الداخل**) قربت يا هانم . قربت .

وهبى : ممكن تسيبى لى المكتبة وتطلبى منى أى شيء تانى ؟

صافيناز : الكتب نزلت من فوق الرفوف

وهبى : ممكن تعيدى نظر ؟

صافيناز : وطلعت بقيتها من الدواليب .

وهبى : ممكن ترجعى فى كلامك ؟

صافيناز : وعثمان بدأ يعبيها فى كام شوال
وهبى : يعنى مفيش فايده ؟
صافيناز : يعنى تبتدى تشوف لك شغله تنفعك وتنفعنا .
[يخرج الرجل ويقدم الفاتورة لصافيناز]
الرجل : كله تمام يا فندم .
صافيناز : متشكرة جدا . البيه حيبعت لك شيك بالحساب .
الرجل : تحت أمرك يا فندم (ينصرف الرجل ومعه الصبى) .
صافيناز : (لوهبى) مش حتشوف لك شغلة تسدد بيها الحسابات اللى عماله تتكوم فوق راسنا دى ؟
وهبى : (بحسره) وأسيب ابن خلدون !
صافيناز : (بغيظ) برّه .
وهبى : وأرسطو !
صافيناز : (بغضب) برّه .
وهبى : والفارابى وابن سينا !
صافيناز : (بصوت أعلى) برّه . برّه (تتجه نحو المدخل)
وهبى : وأفلاطون وشكسبير
صافيناز : (من الداخل) بره .. بره .. بره
وهبى : ورفاعه الطهطاوى ومحمد عبده والأفغانى
صافيناز : (من الداخل) بره .. بره .. بره
وهبى : وطه حسين والعقاد
صافيناز : ستين بره .
وهبى : و . . و . . و . . و . . و . .
صافيناز : ب . . ب . . ب . . ب . . ب .
(يظهر عثمان وهو خارج يجر شوالا ويتجه نحو باب الشقة)
وهبى : ده فيه إيه الشوال ده يا عثمان ؟
عثمان : كتب يا بيه .
وهبى : على فين يا عثمان ؟
عثمان : على بره يا بيه .
وهبى : معاك كتاب الموتى لقدماء المصريين ؟
عثمان : ما أعرفش فى الكلام ده يا بيه .
وهبى : معاك تاريخ الأمم والملوك ؟
عثمان : ما خابرش يا بيه .
وهبى : معاك سيجارة يا عثمان ؟
عثمان : معايا يا بيه .
وهبى : طب خليها معاك لما أطلبها .

[عثمان يخرج بالشوال من الباب ، ثم يعود لإحضار الشوال الثانى]
وهبى : (لعثمان) معاك كتاب قيام وسقوط الحضارات
عثمان : يعنى إيه يا بيه ؟
وهبى : لا ولا حاجة . أنا بأكلم نفسى .
عثمان : الله يشفيك يا أستاذ
وهبى : معاك « بونبونى » يا عثمان ؟
عثمان : ما استعملوش يا بيه
وهبى : حتودى الكتب دى فين ؟
عثمان : عند بياع الجرايد والمجلات القديمة
وهبى : علشان يبيعهم لبتوع الخضار والطعمية طبعا .
عثمان : (وهو يتجه نحو مدخل الشقة) والعلافين كمان (يدخل الشقة)
وهبى : ممكن نعقد صفقه يا صافيناز ؟
صافيناز : (من الداخل) إنت مش وش صفقات .
[يدخل عثمان وهو يجر الشوال الثانى ويتجه نحو باب الشقة ويخرج]
وهبى : (وهو يتابع الشوال الذى يجره عثمان) طب انا خارج يا صافيناز .
صافيناز : (من الداخل) لمّ هدومك وخدها معاك .
وهبى : طب أنا قاعد .
صافيناز : طب هيِّىء نفسك علشان تستقبل العريس وانت بشوش ونفسك مفتوحة .
[يرتفع صوت موسيقى الجاز بشكل غير محتمل]
وهبى : وطى الريكوردر يا مراد وإلا حاجى أكسره .
[يدخل مراد متظاهراً بالغضب وهو شاب رقيق ومدلل وناعم الصوت]
مراد : وبعدين يا بابى . أنا هزعل منك ومش حتعرف تصالحنى .
وهبى : يا ابنى إحنا مش فى « الديسكو » إحنا فى بيت تعرف يعنى إيه بيت ؟!
مراد : الركوردر هنو اللى عالى . أصل أنا مركب له استزيو .
وهبى : طيب وطيه شويه .
مراد : كل ما آجى أوطيه يعلا من نفسه .
وهبى : يبقى تقفله خالص .
مراد : (بدلال) وبعدين يا بابى خليك أوريجنال . إنت طول عمرك شيك وبتسمع الكلام . أجيب لك مامى .

وهبى : (**بانزعاج**) لأ .. خليها لك .
مراد : (**يستدير لينصرف**) بعد إذنك يا بابى
وهبى : (**يفكر قليلا وينادى على مراد قبل أن يدخل مراد**)

إنت موافق على بيع مكتبتى للعلافين ؟

مراد : وفيها إيه ! أنا باديلهم كتبى بعد السنة الدراسية ما تخلص من غير فلوس .
وهبى : تفتكر العلافين حيدفعوا لى كام ؟
مراد : (**باستغراب**) حضرتك بتفكر تاخد منهم فلوس ؟

(يدق جرس المنزل)

مراد : بعد اذنك يا بابى أروح أسمع مزيكا . (**يدخل**) [**يفتح وهبى الباب يدخل رجل أنيق يحمل حقيبة سمسونيت فاخرة . يجلس على الكنبة باعتزاز يدخن بايب . يتأمل الصالون بعين الخبير**]
الرجل : (**لوهبى**) مهندس الديكور . قل للمدام مهندس الديكور وصل .
وهبى : أهلا وسهلا (ينظر نحو المدخل) مهندس الديكور يا صافيناز .
المهندس : يظهر إنها عايزه تعمل تغيير مهم فى الشقة . (**يتأمل أرجاء الصالون**)
صافيناز : (**من الداخل**) إجهزى بسرعة يا عفاف . مافيش وقت . (**تظهر صافيناز**)
صافيناز : أهلا يا باشمهندس . وصلت فى ميعادك

[**ينتقل وهبى ليجلس وحده على فوتيه فى الجناح الأيسر ويقرأ فى صحيفة**]

المهندس : تحت أمرك يا مدام .
صافيناز : أنا قلت لك إنى لغيت المكتبة ، وبالشكل ده الأرفف والدواليب فى الممرات والأود بقت فاضية .
المهندس : يبقى حضرتك عايزة تغيرى تصميم الأماكن الخالية بطريقة جذابة وشيك .
صافيناز : (**بارتياح**) بالظبط . بالظبط ده اللى أنا عايزاه .
المهندس : حنحتاج فازات وورد صناعى وبعض التحف والأنتيكات وورق صناعى ملون .
صافيناز : مافيش مانع .
المهندس : وما يمنعش كام كتاب شيك كده .
صافيناز : (**بانزعاج**) كتب تانى .
المهندس : مش قصدى كتب حقيقية . فيه كتب بلاستيك للزينة . منظر وبس . شكل ولون .
صافيناز : مافيش مانع . بس إيه الحكمه من كده ؟
المهندس : فن الديكور ده عالم كبير . يعنى مثلا ، الإنسان اليومين دول يجب يظهر إنه مثقف على سبيل الوجاهه بس ومن غير ما يتعب نفسه ، وبالشكل ده إحنا نحط له بعض الكتب البلاستيك يقوم هو يرتاح والناس تنظر له باحترام .
صافيناز : هايل . هايل ده انت حليت المعادلة الصعبة .
المهندس : مافيش معادلات صعبة دلوقت العلم بيحل كل حاجة .
المهندس : (**ينظر ناحيه وهبى**) مش يصح حضرتك تشترك معانا فى الرأى
وهبى : (**باشمئناط**) أنا بقرا الجرايد
المهندس : بتقرا إيه يا أستاذ ؟ الجرايد بيضا .
وهبى : بيضا لكن الحروف سودا .
المهندس : بقولك بيضا
وهبى : بقولك سودا .
صافيناز : (**تقاطعهما بغضب**) وبعدين . وبعدين معاكم !
المهندس : أنا أسف يا هانم .
صافيناز : تجيب كل الإكسسوارات المطلوبة ؟ وتبدأ العمل فورا . عايزة منظر يجنن . يهبل .
المهندس : حيجنن . حيهبل .
صافيناز : المهم إن الشغل يخلص بسرعة
المهندس : مش أكثر من أسبوع .
صافيناز : أنا عندى مواعيد مهمة .
المهندس : تحت أمرك يا هانم (**يتجه نحو باب الخروج ويتوقف عندما ينادى عليه وهبى**)
وهبى : ياباشمهندس .
المهندس : نعم .
وهبى : إنت ليه قلت إن الجرايد بيضا ؟
المهندس : لأن التليفزيون ملون (**يستغرق فى الضحك باعتباره قال نكتة**)
وهبى : (**وهو يجهز ورقة وقلم**) إنت بتقرا جرايد ؟
المهندس : لأ . ليه ؟ (**وهبى يكتب الإجابة**)
وهبى : بتتفرج على التليفزيون ؟
المهندس : الإعلانات وبعدين المسلسلات (**وهبى يكتب الإجابة**)
وهبى : بتاكل همبورجر
المهندس : أحيانا (**وهبى يكتب الإجابة**)
صافيناز : إيه . هو تحقيق ولا إيه ؟

وهبى : (للمهندس) قهوتك ساده والا مضبوط .
المهندس : هاف . هاف .
وهبى : ما عندكش شغله لى ؟
المهندس : حضرتك كنت بتشتغل إيه ؟
وهبى : كاتب ومفكر سابقا
المهندس : يعنى إيه .
وهبى : يعنى عاطل
المهندس : معاك فلوس .
صافيناز : (**بلهجه تهديد**) وهبى ! ولا كلمة ! وإلا إنت عارف . اتفضل خش جوه . امش من قدامى أحسن العفاريت بتتنطط فى وشى .
صافيناز : (للمهندس) خلاص يا باشمهندس . مش أكثر من أسبوع . عفاف حتتجوز بعد أسبوع . أنا أحب المواعيد المظبوطه . مع السلامة .

[يتجه المهندس نحو باب الشقة ولكنه يتوقف وينظر خلفه عندما يرى صافيناز تمسك وهبى من كتفه كأنه قطه مذنبه]

صافيناز : (**لوهبى وهى تجرجره**) العريس زمانه جاى . على وصول . لازم نستعد . لازم نجهز (**تجز على أسنانها**) أحسن الجوازه تبوظ . الديكورات لازم تخلص . البيت لازم يجهز إحنا ناس مسئولين . نعرف الأصول . وضعنا كبير فى الهيئة الاجتماعية (**تواصل سحبه داخل الشقة**) لازم يبقى مظهرنا شيك .. مودرن .. سبور .. أوريجنال .. هاى .
وهبى : (**ينظر خلفه للمهندس**) إفرض إن معايا فلوس ؟
المهندس : تحب تفتح بوتيك والا سوبر ماركت
صافيناز : ده مش وش نعمه .
المهندس : ممكن مكتب تصدير أو محل قطع غيار
صافيناز : البيه كاتب ومفكر
المهندس : يبقى ممكن يتاجر فى العمله .
صافيناز : كاتب ومفكر بنقول .
المهندس : يبقى يتاجر فى المواد الغذائية .
وهبى : (**يقاوم سحب صافيناز له ويقول للمهندس**) ممكن اشتغل معاك فى الديكورات ؟
المهندس : (**باعتذار**) دى شغله صعبه عليك . عايزة خبرة طويلة . (**وهو يخرج من باب الشقة**) كل مهنة لها أسرار . كل واحد بيفنى عمره علشان يعرف أسرار مهنته .
صافيناز : (للمهندس) مش أكثر من اسبوع .
المهندس : ما تقلقيش .

[صافيناز تترك وهبى وتدخل . يعدل وهبى ملابسه ويعود إلى الصالون يحاول أن يستعيد هدوءه . وسرعان ما يستسلم لنوم مفاجىء وهو جالس]

[يستيقظ على صوت صراخ عفاف فى الداخل . يقترب صوت الصراخ . تظهر صافيناز وهى قابضة على عفاف . تدفعها أمامها فى اتجاه وهبى . تواصل عفاف البكاء بينما تجلسها صافيناز بالقوة بجوار أبيها . تحتفظ صافيناز فى يدها بمجموعة من الكتب]

صافيناز : (**لعفاف**) لصه . حراميه . غشاشه .
وهبى : (**بذهول**) عفاف حراميه ! مستحيل . حراميه إيه
صافيناز : حراميه كتب . آدى نتيجه تربيتك .
وهبى : (**لعفاف**) بتقرى ثان ثان !؟
صافيناز : ياريت .
وهبى : ميكى
صافيناز : كان يبقى معقول .
وهبى : مجلة سمير
صافيناز : دى بنت متخلفه يا أستاذ
وهبى : (**لعفاف بعطف وهو يربت على شعرها**) امال بتقرى إيه يا حبيبتى ؟

(صافيناز تقذف بكتاب من يدها امام وهبى فوق المنضدة الصغيرة)

صافيناز : اتفضل . شوف بتقرا إيه .
وهبى : (**ينظر لعنوان الكتاب**) تاريخ الجبرتى !

(صافيناز تقذف بكتاب آخر)

صافيناز : اتفضل
وهبى : الأيام لطه حسين ! (**لعفاف**) بتحبى الثقافة يا حبيبتى ؟
صافيناز : (**تقذف بكتاب آخر**) اتفضل
وهبى : الفلسفة الحديثة (**لعفاف**) إنت هايله يا عفاف
صافيناز : (**لوهبى بلهجه تهديد**) جرى إيه يا أستاذ !
وهبى : (**لعفاف**) إنت متخلفه يا عفاف . (**صافيناز**

تقذف بكتاب آخر) ديوان أحمد شوقى . إنت مرهف .. (**ينظر إلى صافيناز ويقطع الكلمه)**

صافيناز : دى بنت حراميه . سهتنى وخادتهم من شوال وخبتهم تحت سريرها . (**بسخريه) يا ريتها خادت منك حاجه عدله . ورثت الخيبة (تقرص عفاف من أذنها)** بدل ما تسرحى شعرك وتتوّلنى علشان تقابلى العريس .

وهبى : معلهش . سيبها لى شويه علشان أتكلم معاها .

صافيناز : علشان تكمل الخيبه .

وهبى : حا عمل لها غسيل مخ . اطمئنى .

صافيناز : اغسل مخك الأول

وهبى : ماعادش ينفع فيه غسيل (**تصدح الموسيقى الصاخبه)**

صافيناز : (**تجمع الكتب المسروقه**) مليت الشوال يا عثمان ؟

عثمان : (**من الداخل**) قربت . قربت يا هانم .

وهبى : قولى للولد المجنون ده يوطى «الموريستان» بتاعه .

صافيناز : اسمه «ستريو» يا جاهل .

وهبى : ستريو ! ده يبقى «ستريو ستان» يا هانم .

صافيناز : البنت دى لازم تعترف إنها لصه . فاهم !

وهبى : المهم تتوب .

صافيناز : لازم تعترف الأول .

وهبى : كفاية تتوب .

صافيناز : باقول لازم تعترف (**تدخل**)

وهبى : يبقى لازم تعترف .

(وهبى يتهيأ للدخول فى حوار طويل مع عفاف)

وهبى : (**لعفاف**) تحبى تتوبى وألا تعترفى ؟

عفاف : اعترف بالنيابة عنى .

وهبى : يبقى اعتراف باطل .

عفاف : توب بالنيابة عنى .

وهبى : تبقى توبه مطعون فيها .

عفاف : أنا بثق فيك . إنت مثلى الأعلى .

وهبى : يا بنتى . الدنيا بتتغير . الزمن بيدور . أحيانا الواحد يضطر يغسل مخ نفسه قبل ما حدّ يغسله له .

عفاف : يعنى إنت غسلت مخ نفسك ؟

وهبى : ما فيش داعى للإحراج .

عفاف : (**بحيره وذهول**) مش معقول .

وهبى : اللى مش معقول هو المعقول .

عفاف : يبقى اللى مش مغسول هو المغسول .

وهبى : ده فى حالة لما يبقى اللى مش مغسول مش دارى إنه مغسول .

عفاف : (**بحيرة**) مش فاهمة حاجه يا بابا

وهبى : (**ينظر للمدخل**) وطى الـ «ستريو ستان» ده يا ولد يا مراد .

عفاف : بس حضرتك ماجاوبتنيش على سؤالى يا بابا ؟

وهبى : نسيت السؤال .

عفاف : حضرتك غسلت مخ نفسك واللا حد غسلولك ؟

وهبى : (**يفكر قليلا**) اعترف لك بصراحه

عفاف : اعترف يا بابا

وهبى : أنا صحيت فى يوم لقيته مغسول من غير ما أدرى .

عفاف : (**بفضول**) إزاى حصل ده ؟

وهبى : ليلتها حلمت أحلام مزعجه كثير . زى ما تكون كوابيس .

عفاف : (**بقلق**) كوابيس !

وهبى : شفت سيد درويش بيصطاد سمك . وعسكرى ماسك بيتهوفن علشان بيعاكس واحدة فى الشارع . وسليمان الحلبى طاير فى الهوا وبعدين وقع على خازوق . وطه حسين بيرقص فى الديسكو . والعقاد بيلعب طاوله ، ونزار قبانى ماسكينو تحرّى ، ولطفى السيد/بيرقص «روك آندرول» ، والطهطاوى بيغنى «أقول ما أقولش» ، والإسكندر مطلع إيديه من النعش وبيقول «ما خدتش حاجه»

عفاف : (**بذهول**) يا .. آ ..ه . دى حاجات غريبة قوى .

وهبى : ما غريب إلا الشيطان . . قصدى ما غريب إلا الإنسان .

عفاف : (**بلهجة طفولية**) هيه وبعدين .

وهبى : ولقيت أرسطو بيدرس فى حضانة أطفال .

عفاف : مش معقول .

وهبى : وأفلاطون بيدى دروس خصوصية .

عفاف : معقول ده حصل ؟

وهبى : وابن خلدون شارى فراخ من الجمعية وبيبعهم دكاكينى .

عفاف : (**محتجه**) ابن خلدون مش كده يا بابا

وهبى : واتضح إن أحمس كان له حساب سرى فى سويسرا .

عفاف : مالوش حق . الطمع فى الدين .
وهبى : ولقيتهم ناصبين محكمه للملك مينا .
عفاف : ليه . . يا حرام .
وهبى : جالهم بلاغ إنه ما وحدش القطرين جدعنه . كان فيه «إن» يعنى .
عفاف : (بإشفاق) يا عينى يا بابا . ده أنت شفت حاجات كثير مزعجه صعبان علىّ .
وهبى : انت لسه سمعت حاجه .
عفاف : هو لسه فيه حاجات تانيه شفتها .
وهبى : شفت عدوية واقف على منصه بيخطب فى ميدان عام .
عفاف : يا . . آ . . ه
وهبى : ومحمد نوح المغنى بيشتغل مترجم للسياح فى الهرم .
عفاف : غريبة . ده لازم مذاكر تاريخ كويس
وهبى : وشفت الناس متجمعه حوالين خوليو وهو بيوعظهم .
عفاف : (باستغراب) بيوعظهم ؟!
وهبى : والرجل الأخضر طايح ونازل فى الناس ضرب .
عفاف : ده عنده قوه تكسر الحديد
وهبى : والناس عمالة تجرى من قدامه
عفاف : (بإشفاق) دى كوابيس فظيعه قوى يا بابا .
وهبى : وترافولتا وديمس روسوس وسيد زيان وعادل إمام وجيمس بوند ونادية الجندى ويونس شلبى ونجوم كتير قوى فى السما .
عفاف : إنت صعبان على قوى يا بابا .
وهبى : من شويه وأنا قاعد على الكنبه لقيت نفسى نمت .
عفاف : اوعى تكون حلمت بحاجه تانى !
وهبى : حلمت بأنى واخد شوال كتب ومستخبى بيه فى المطبخ علشان أطلع الكتب اللى فيه وأرجعها فى الدواليب وأحطها على الأرفف تفتكرى لقيت فيه إيه ؟!
عفاف : (بفضول) لقيت إيه . قول بسرعه .
وهبى : ضوافر ورموش صناعى . كام باروكه كده . عيون قزاز . قلوب صناعيه . إيدين حديد . أسمنت . وحاجات من دى .
عفاف : وعملت إيه .
وهبى : قعدت ألعب بالحاجات دى زى العيال .
عفاف : ده أنت كنت رايق قوى .
وهبى : ولبست الباروكه وركبت الضوافر والرموش وزرعت القلب الصناعى ولزقت الرجلين والإيدين ورشقت العيون القزاز
عفاف : كان منظرك يضحك أكيد .
وهبى : بصيت فى المراية ما حسيتش إنه يضحّك .
عفاف : يتهيألى إنه منظر يضحّك .
وهبى : ده لما يبقى مخك مش مغسول .
عفاف : أنا مش فاهمة حاجة .
وهبى : يعنى ببساطة . لما تاخدى على المنظر ده حتلاقيه ما يضحكش .
عفاف : (باحتجاج) مش ممكن . المنظر ده يضحك الحجر .
وهبى : المهم إنك تاخدى عليه وتألفيه . . يقوم ما يضحككش .
عفاف : مش ممكن . ما أقدرش أتصور المنظر ده .
وهبى : الخلاصة بقى إنك تغسلى مخك بنفسك بدل ما مامتك تغسلهولك .
عفاف : (باستغراب) يعنى هى عايزه كدة .
وهبى : (بارتياح) آهى هى عايزة كدة . (بتشجيع) تحبى بقى تتوبى وَالّا تعترفى ؟
عفاف : (باستسلام) اللى تشوفه يا بابا . اللى تقول عليه . أنا بثق فيك .
وهبى : المهم إن انتى اللى تختارى ، علشان تتحملى مسئولية اختيارك . العمر قدامك طويل ، وعليكِ إنك تختارى أسلوب حياتك اللى حتعيشى بيه . لأن وجودك مرهون باختيارك زى ما بيقول بعض الحكماء .
عفاف : أنا قريت مرة إن الإنسان هو الكائن الوحيد المحكوم عليه بالاختيار .
وهبى : يبقى قدامك دلوقتى إنك تختارى وتتحملى مسئولية اختيارك .
عفاف : طب انت اخترت إيه يا بابا ؟
وهبى : (يدير وجهه ويكلم نفسه) ثانى !! (يعاود مواجهتها) أنا اضطريت أوقف مخى .
عفاف : (بفزع) مش ممكن . أنا رافضة أصدق (بعتاب) إزاى تعمل كده يا بابا ؟!
وهبى : (متجاهلا فزعها) ودا العذاب اللى له أول وما لوش آخر .
عفاف : وليه تتحمل العذاب ده ؟
وهبى : أحيانا لما تبقى الظروف أقوى من الواحد ،

يضطر يوقف مخه لما يكون مش عايز يغسله بنفسه أو حد يغسلهوله .

عفاف : أنا مش فاهمه حاجه .

وهبى : لما تكبرى حتفهمى كل حاجه . المهم دلوقتى تفكرى حتعملى إيه مع ماما !

عفاف : أنا ماقدرش أزعل ماما . . بصراحة كده .

وهبى : وكمان ما تقدريش توقفى مخك فى السن ده

عفاف : (**باستجداء**) طب أعمل إيه يا بابا ؟!

وهبى : تتوبى وتعترفى وتريحى نفسك .

عفاف : (**يبدو عليها الحيرة والتردد وعناء الاختيار**) اللى تشوفه يا بابا

وهبى : هايل . . عظيم . . انتهت المشكلة (**ينادى**) صافيناز . . صافيناز .

صافيناز : (**من الداخل**) مش فاضية للكلام الفارغ بتاعكو ده . عندى شغل . العريس زمانه جاى .

وهبى : عندى أخبار كويسه . احضرى حالا . فورا [**تدخل صافيناز ملهوفه**]

صافيناز : خير فيه إيه .

وهبى : عفاف اعترفت .

صافيناز : بأنها لصّة وحراميه !

وهبى : آهى اعترفت وخلاص .

صافيناز : (**لعفاف**) قولى ورايا . أعترف بأنى لصه وحراميه كتب .

عفاف : (**باستسلام**) أعترف بأننى لصه وحرامية كتب .

صافيناز : وأننى لن أعود إلى ذلك مهما كانت الظروف والأحوال .

عفاف : وأننى لن أعود إلى ذلك مهما كانت الظروف والأحوال .

صافيناز : وأننى تبت توبة نصوحا .

وهبى : ما كفاية كده يا صافيناز .

صافيناز : (**لوهبى**) أسكت أنت . (**لعفاف**) قولى ورايا .

عفاف : وأننى تبت توبة نصوحا .

صافيناز : (**تجذبها من شعرها وتدفعها أمامها**) يالله قدامى . روحى جهزى نفسك علشان تستقبلى العريس [**تغادران الصالون وتدخلان**] .

[**يدق جرس الشقة . يتردد وهبى فى فتح الباب . تظهر صافيناز**]

صافيناز : (**لوهبى**) افتح . ده العريس . مؤكد العريس .

[**وهبى يفتح . يظهر رجل وسيم يحمل حقيبة . يتوسط الصالون ويظل وهبى قرب الباب**]

الرجل : تكييف . . تكييف . مندوب شركة تكييفكو

وهبى : (**يقترب منه**) أفندم ! بتقول إيه !

المندوب : (**ينظر لوهبى باستخفاف**) مندوب شركة تكييفكو . [**تتدخل صافيناز**]

صافيناز : أهلا بالباشمهندس . أنا كنت كلمت الشركة علشان .

المندوب : (**يقاطعها**) حصل يا هانم . والشركة بعتتنى علشان أكون تحت أمرك .

صافيناز : (**تشير إلى الجهاز**) جهاز التكييف ده تاعبنى خالص . ماعادش ينفع فيه تصليح . أنا أوشكت أفقد ثقتى فى الشركة بتاعتكم .

المندوب : يا أفندم . إحنا مستعدين نعيد لك الثقة أكثر من الأول .

صافيناز : ساعات يبرد الجو من نفسه وساعات يدفيه من نفسه . يعنى بيشتغل على كيفه .

وهبى : (**متدخلا**) وساعات لا يبرد ولا يدفى .

المندوب : يبقى الأوتوماتيك بتاعه « عطلان » مابيشتغلش مظبوط .

صافيناز : أنا ماعنديش مانع إنه يشتغل على كيفه . أهو يريحنى من تشغيله . بس المهم إنه يشتغل حسب حالة الجو .

المندوب : تسمحى لى أكشف على المفتاح (**يتجه نحو المكيف**)

صافيناز : تعال هنا . أنا خلاص فقدت الثقة فى الجهاز ده . لازم يتغير .

المندوب : (**بحماس**) خلاص نغيره يا هانم .

وهبى : (**للمندوب وهو يتظاهر بالجدية**) وإيه أنواع الأجهزة اللى عندكم ؟!

المندوب : كتير . . كتير ياأفندم .

وهبى : يعنى كام نوع كده ؟!

المندوب : محلى والا مستورد ؟

وهبى : كم نوع محلى مثلا ؟

صافيناز : (**تتدخل بحزم**) إيه لازمة الكلام ده يا وهبى .

وهبى : نعرف بس الأنواع اللى عنده .

صافيناز : الكلام ده حيفيدنا بإيه . (**بتانيب**) قل مرة واحده حاجه تفيدنا وبعدين إنت ما تفهمش فى الحاجات دى .

وهبى : (للمندوب) طب عندك كم نوع مستورد ؟

صافيناز : (تهديد) وهبى . ما تضيعش الوقت . احنا منتظرين ضيوف . (للمندوب) يبقى حضرتك تغير لى الجهاز ده فورا .

المندوب : يتغير فورا يا هانم .

صافيناز : أنا مستعجلة ما عنديش وقت . عندى مناسبة مهمه .

المندوب : فهمت (**يتجه نحو الباب**) الجهاز حيتركب بسرعه .. بأسرع من السرعه

(تدخل صافيناز فى حين يستوقف وهبى المندوب)

وهبى : (للمندوب) إنت عارف أنا عامل زى إيه ؟

المندوب : (باستغراب) مش عارف .

وهبى : أنا زى الكابوريا الفارغه ، وكل ما أملاها تفضى .

المندوب : (بظرف) زى الساعة اللى بزمبلك يعنى .

وهبى : أملاها بالنهار وأصبح ألاقيها فاضيه .

المندوب : يآ . . آه . . إنت بتفضى فى ليله واحده . الاستهلاك بتاعك عالى قوى .

وهبى : زى ما يكون حد بيجيب سرنجهبالليل ويمص اللى فيها .

المندوب : (يسايره) دى حاجه غريبه قوى .

وهبى : وكل ما أقول لحد محارتى فاضية يقول لى «محارتك إنت اللى فاضيه»

المندوب : (**يسايره بظرف**) ما تشرح لهم حالتك ؟

وهبى : آجى أشرح لهم يقولوا لى «املأ محارتك»

المندوب : طب ما تملاها .

وهبى : أقول لهم «مخرومه» يقول لى الحمها .

المندوب : طب ما تلحمها .

وهبى : أقول لهم « إنتم اللى محارتكم فاضية يطلعوا لى لسانهم .

المندوب : (**ينظر فى ساعته**) ياه .. ده أنت تعبان قوى .. عن إذنك (**يخرج**)

(يعود وهبى إلى مقعده فوق الكنبه ويسترخى ويغمض عينيه ويستسلم لغفوه نوم)

(يدق جرس الباب . يتنبه وهبى من غفوته . ينهض ويفتح الباب فتبدو على ملامحه الدهشه ويتراجع فى حين يدخل من الباب فاترينة مربعة كبيرة ذات اضلاع زجاجية ولها باب ، وتسع شخصين وتتحرك على اربع عجلات . يقف شاب داخل الفاترينة فى وضع استعراضى كأنه أحد أبطال كمال الأجسام رغم أن جسمه نحيل وملامحه تتسم بالليونة والطراوة ، ويضع مساحيق تجميل ويرتدى باروكة وبلوفر احمر وبنطلون جينز ، وحذاء كعب عال جدا . (وغير ذلك مما يحقق المظهر المطلوب) تدفع الفاترينة سيدة انيقة عصرية ترتدى أحدث الموضات ، وتتقدم بثقة واعتزاز ودلال إلى ان تتوسط الصالون . تشى ملامح وهبى بمزيج من الدهشة والاستغراب والاشمئناط . تمد يدها له فيسلم عليها باهتمام مصطنع ، ثم تجلس — وهى تتجاهله — فى وضع أرستقراطى مهيب وتتامل ابنها فى الفاترينة بإعجاب يفوق الحد . وهبى يجلس على فوتيه بعيد نسبيا وينظر نحو الشاب بفضول من آن لآخر ويبدو حريصا على الا يضبط متلبسا بأن منظر الشاب يلفت نظره)

وهبى : (للسيدة) أهلا وسهلا .. شرفت بيتك .

السيدة : (**ترميه بنظرة مستخفة**) يعنى إيه الكلام ده .

وهبى : بونسوار . . مدام بسيمه . (بلهجه مصطنعة)

بسيمه : (**يبدو عليها الرضا**) بونسوار .. شيرى .

وهبى : أنا شفت حضرتك قبل كده .

بسيمه : يمكن فى النادى .

وهبى : جايز فى حفلة عائلية !

بسيمه : وجايز فى «ديسكو آداب» .

وهبى : (**يبدو كأنه تذكر**) آه .. مش حضرتك بوسى .. مدام بوسى .

بسيمه : (تتجاهله وينظر إلى ابنها الواقف فى الفاترينة باعتزاز استعراضى) حبيبى إنت ياكوتو موتو .

وهبى : ابن حضرتك ! مش كده !

بسيمه : (**وهى تتجاهله**) آخر العنقود .

وهبى : (**بسخرية**) ظريف . دمه خفيف .

بسيمه : آخر صيحة . (**لابنها**) حبيبى إنت يا رفاعيتو .

وهبى : اسمه « رفاعيتو » مش كده !

بسيمه : (**ترمقه بازدراء**) ده اسم الدلع يا حضرة .

وهبى : أنا آسف . أظن اسمه رفعت . مش كده

بسيمه : (**بغضب**) رفعتكم يا أستاذ . إنت الدغ !

وهبى : رفعت (**ثم يكمل**) كُمْ (**بمزاح**) عجين الفلاحْه يارفعتكم .

بسيمه : (**باشمئزاز**) إيه ده إنت إنسان مش متحضر . فالجر .

رفعتكم : (**لوالدته**) سيبك منه يا ماما . ده جاجلر . موضه قديمه . دقه ناقصه .

بسيمه : (**لرفعتكم**) اعتبره مش موجود . خد وضعك الجميل يا جميل . عايزاك تكسب ثقة العروسة يا حبيبى . تسجدها يا روحى .

(تدخل صافيناز بنشاط وحيوية وبزى جديد وتتجه نحو بسيمه)

صافيناز : أهلا يا بوسى ازيك يا حبيبتى خطوه عزيزه (**يتبادلان القبل** .. ويجلسان

بسيمه : اسمحى لى أقولك إن جوزك مش مسلى .

صافيناز : (**لوهبى**) عملت إيه يا متخلف ! (**وهبى لا يرد**)

بسيمه : متخلف وممل كمان .

صافيناز : معلهش يا حبيبتى . ماتقلقيش . أصله راجل سلبى منطو على نفسه .

وهبى : (**دون أن ينظر لها**) مستأنس يعنى

بسيمه : برافو عليك ياصاف .

صافيناز : موديل قديم . حاولت أجدده ما أمكنش .

(يتناول وهبى الكتاب الموجود فوق المنضده ويستغرق فى القراءه ويبدو عازفا عن المشاركة)

بسيمه : (**الصافيناز**) بينام بدرى ؟

صافيناز : (**بصوت منخفض**) وساعات بيشرب اللبن فى طبق .

بسيمه : مش معقول !

صافيناز : (**تتنبه إلى العريس وتشهق فى إعجاب**) أوه .. مش معقول .. بيى .. بيى .. ياه .. جميل . رائع . مذهل . شيك . يجنن . يهبل . (**تحييه بيدها فيبادلها التحية**) عريس يشرف .

بسيمه : المهم رأى العروسه . تتجنن وتتهبل زيك .

صافيناز : ودى عايزه رأى . ده عريس لقطه . حد يطول ! (**بصوت منخفض**) بس المقروصه وارثه شويه تخلف من أبوها .

بسيمه : (**منزعجه**) قلقتينى ياصافيناز .. يعنى إيه ؟

صافيناز : يعنى بتقرا جرايد . . ساعات تقرا كتب . يظهر عندها شويه أفكار تاعبنها .

بسيمه : (**بقلق**) وبعدين يا صاف '

صافيناز : ما بتحبش المظاهر . ما بتهتمش بالأزياء والمكياج ، طلباتها قليله .

العريس : (**لصافيناز**) ولا يهمك ياطنط . كله يطلع فى الغسيل .

بسيمه : **يا حرام يا رفاعيتو حتتعب قوى**

صافيناز : البركه فيه بقى . يشكلها من جديد . يطبعها بطبعه .

بسيمه : ده لازم يفورها من أول وجديد . بس أنا خايفه ما يقدرش .

صافيناز : عيب يا بوسى واح أنه طالع لك . (**تنظر إلى وهبى**) حيفورها زى ما فورته .

بسيمه : (**تنظر لوهبى**) ده عايز له فاترينه فى متحف .

صافيناز : أهو موفر علينا زيارة المتاحف . (**تنظر للعريس**) يا روحى .. كميل .. جميل . مش معقول الطعامه دى (**العريس يتثنى خجلا**) .

العريس : مرسى يا طنط . . مرسى .

بسيمه : سكر يا اخواق . . سكر . (**لابنها**) مش حاتيجى تقعد معانا يا كم .. كم . اخرج وتعالى .. غير جو يا روحى .

صافيناز : (**بإشفاق**) سيبه لياخد برد يا بوسى .

بسيمه : ما هو لازم يقعد معانا شويه . يستعرض مواهبه . يبين شطارته . (**للعريس**) تعالى يا ريرى . اقعد اتكلم مع عمك شويه . اكسب ثقته .

(يخرج العريس ويجلس بجوار وهبى تنتقل صافيناز وبسيمه إلى الجناح الأيسر)

العريس : (**لأمه**) ممكن اجيب الفاترينه جنبى .

صافيناز : (**منشغله فى الحديث مع بسيمه**) ممكن يا روحى .

(يسحب العريس الفاترينه بجواره ويبدو عليه الحرج وهو جالس بجوار وهبى المستغرق فى القراءه . يخرج العريس مرآة من جيبه يتأمل ملامحه فيها بإعجاب)

بسيمه : (**لصافيناز**) إمال فين العروسه يا صاف .

صافيناز : بتتولت على الآخر يا بوسى . علشان تشرفنا قدامكم .

بسيمه : بس إنت قلقتيني بخصوص شويه الأفكار اللى عندها .
صافيناز : أهو كل واحد فى الأول بيبقى عنده شوية أفكار يتعبوه ، ويفضل متمسك بيهم لحد الدنيا ما تغيره .
بسيمه : بس أنا خايفه ما تتغيرش .
صافيناز : (**تشير لوهبى**) تبقى تكفى خيرها شرها ذى اللى ما يتسماش ده .
بسيمه : بس (**كم .. كم**) يعمل إيه .
صافيناز : يشوف حاله ويعيش حياته . الدنيا مش حتستنى حد .

(يخرج العريس مشط وشريط احمر ويجمع شعر وهبى ليربطه على هيئة فيونكه وعندما يفشل يربطه على هيئة ذيل حصان . الحوار مستمر بين صافى وبوسى)

بسيمه : هى عفاف مش عارفه إن الأفكار اللى فى دماغها دى مش حتنفعها بحاجه !
صافيناز : مرة قلت لها كده قالت لى : لازم الواحد يخلق لحياته معنى .
بسيمه : يعنى إيه .. مش فاهمه .
صافيناز : ولا أنا .

[العريس يفك الربطة التقليدية لكرافتة وهبى ويعيد ربطها على هيئة فيونكة كبيرة مشوشه . وهبى مستسلم وهو غارق فى القراءة]

بسيمه : أنا قلقانه على (كم كم) يا صافى .
صافيناز : مالكيش حق . تأكدى إن له طرقه وألا عيبه السحريه .
العريس : (**بفجر**) **أنا زهقت يا مامى .. سقعت . قربت أرتعش .**
بسيمه : حاول تكسب ثقته يا حبيبى . حاول .
العريس : (**يشيح بوجهه عن وهبى**) إمال فين العروسه .
صافيناز : زمانها جايه . ما تقلقش .

[وهبى يبتسم للعريس ابتسامه مزيفه . يشيح العريس بوجهه]

العريس : (ينظر للكتاب) إيه ده يا جدو ؟
وهبى : (**بلهجه محايدة**) كتاب .
العريس : بتعمل به إيه يا جدو ؟
وهبى : باسرح بيه شعرى
العريس : معندكش مشط ! (**يخرج مشطه**) خد المشط بتاعى .
صافيناز : (**لبسيمه**) بدأوا يتكلموا مع بعض يتفاهموا . (**بإعجاب**) إبنك ده لهلوبه . (**كمن تذكرت شيئا**) على فكرة أنا عايزه أوريك الحاجات الجديده اللى اشتريتها .

[تنهض صافيناز لإحضار الحاجات]

[وهبى يقدم الكتاب للعريس فيتراجع فيستعيد وهبى وضعه ، ثم يقدمه له مرة اخرى فيتراجع العريس ، ويتكرر هذا المشهد اكثر من مرة بسرعات متلاحقة فيجرى العريس فيطارده وهبى ويدوران على هيئة مطاردة عدة مرات ثم يجلس وهبى فيعود العريس إلى الجلوس بخوف وحذر]

العريس : (**لوهبى وهو يشير إلى الكتاب**) فافى بتشيل حاجات من دى ؟
وهبى : مين فافى ؟
العريس : عفاف .. عفوفه !
وهبى : آه .. طبعا . بتتعاطاها باستمرار .

[تدخل صافيناز شبه مختفية تحت كومه ضخمة من الأقمشة والمشتروات والأدوات الحديثة لعرضها على بسيمه . تضع الكومةبينهما وتجلس وتبدأ الفرجه]

العريس : (**بسذاجه**) وبتتعاطاها ليه ؟
وهبى : بتجهز نفسها علشان حتعمل أبحاث .
العريس : أبحاث ! يعنى إيه أبحاث .
وهبى : دراسات ! دراسات يعنى ! مهمومة ! يعنى ! بتحلم بدنيا جديده .
العريس : بتحلم ! مادام بتحلم تبقى هايله . أنا بحب الأحلام . ساعات أحلم على روحى . (**يتوقف فجاة**) إنما فافى بتحلم بإيه .
وهبى : بالدنيا الجديده .
العريس : ما حلمتش بى مرة ؟
وهبى : ما أعرفش
العريس : قول إنها حلمت بى وإلا حازعل
وهبى : ما أكذبش عليك .

[صافيناز غارقة فى عرض الأزياء وأدوات التجميل والعطور وغير ذلك]

العريس : (يفكر قليلا) عموما أنا كفيل بأنى أخليها تحلم بى .
وهبى : (بفضول) إزاى !
العريس : أخليهـا تـدمن الفـرجـة عـلى التليفـزيـون . . والإعلانات بالذات .
وهبى : وبعدين .
العريس : أخليها تبقى زبون دائم للبوتيكات .
وهبى : وبعدين .
العريس : تبتدى تحس إن عشنا السعيد بقى بوتيك كبير .

[يسمـع صراخ مـراد من الداخـل ثم يظهر باكيا]

مراد : مامى . . مامى . (يبحث عن أمه)
العريس : (ينظر لمراد) من ده !.. مين ده !
وهبى : مراد . . مراد إبنى
العريس : طب مش ييجى يسلم علىّ .
وهبى : مشغول . . مشغول دايما بطلباته .
مراد : مامى . . مامى .
صافيناز : فيه إيه يا حبيبى .
مراد : الفيديو بيقطع . . الصورة بتتهز . أنا عايز أكمل الفيلم . . لازم أكمل الفيلم .
صافيناز : حتكمله يا حبيبى . . ماتقلقش .

[تتجـه نحو التليفـون (احدث مـوضـه) وتضغط على ازراره]

صافيناز : آلـو . . محلات فيـديوسكـو . . أيوه يـا فندم . الفيديو خسر حالاً . . لأ . . لأ . . مش عـايزه أصلحه . . مفيش وقت (**مراد يدبدب بقدميه ويشد شعر رأسه**) مراد عايز يكمل الفيلم . أنا عايزه جهاز جديد . يابانى ألمانى أمريكانى ... المهم يكون كويس وعلى آخر مـوضه . ابعت لى معاه مهندس فنى يشغلـه أنا منتظـره . شكرا (**تضع السماعة وتتجه نحو مراد**) خلاص يا حبيبى روح اغسل وشك من العياط واشرب كباية عصير واسمع شوية ميوزيك لحد ما يجى الجهاز الجديد

[مـراد يدبـدب بقدميـه ويبتدى تمـرده بشكـل يوحى بـرغبته فى التمـرد وينصرف بعصبية فى حين تعود صافيناز بجوار بسيمه وتواصل عرض ازيائها]

وهبى : (للعريس) هيه كمل .
العريس : أكمل إيه يا جدو .
وهبى : أنا عمو مش جدو .
العريس : آسف يا عمو .
وهبى : عايز أسمعك . . عايز أفهمك
العريس : طب شغل الزرار .
وهبى : زرار إيه .
العريس : طب املا الزمبلك
وهبى : (بحيره) هو فين الزمبلك .
العريس : طب ركب البطارية .
وهبى : أنا مش شايف بطاريه .
العريس : طب دور الكونتاكت .
وهبى : وبعدين معاك بقه .
العريس : إنت عايز إيه يا عمو .
وهبى : إحنا وقفنا عند العش السعيد لما بقى بوتيك كبير
العريس : طب ما أنت فاهم أهو يا عمو
وهبى : وبعدين
العريس : وبعدين ماما تكمل لك (تتدخل بسيمه)
بسيمه : وبعدين الحاجات اللى اشترتها . . تبقى بعد سنة موضة قديمه .
صافيناز : (تتدخل) والتليفزيون يعـرفها بـالمـوضـات والموديلات الجديده .
العريس : وتبتدى تشترى الموضات والموديلات الجديده .
بسيمه : والحاجات الجديده تبقى بعد سنة موضه قديمه .
صافيناز : والتليفزيون يعرفها بالموضات الجديده .
العريس : وتبتدى تشترى الموضات الجديده .
بسيمه : والحاجات الجديده تبقى موضه قديمه
العريس : وتبتـدى . . (**يقاطعـه وهبى وهـو يسـد أذنيـه بكفيه**)
وهبى : بس . بس . خلاص فهمنا .
بسيمه : وبعدين ال . .
وهبى : بس . قلت بس .
العريس : وبعدين بقه . فيـه عشرين نـوع من الجبنه عـلى الأقل .
بسيمه : إذا زهقت من الجبنـة « الـرومى » تجيب لهـا « فلمنك »
صافيناز : وإذا زهـقت مـن « الفـلمنـك » نـجيـب لهـا « شيدر » .
وهبى : بس . قلت بس .
العريس : وإذا زهقت من . .
وهبى : (يقاطعه) بأقولك اسكت (يهدده) أقفل بقك .

صافيناز : وبالشكل ده تبطل تحلم بالدنيا الجديده اللى فى دماغها وتعيش الدنيا الحقيقية .

وهبى : (بعناد) أنا واثق إنها حتفضل تحلم بالدنيا اللى فى دماغها .

بسيمه : ده . إن فضل لها عقل !

صافيناز : وماتنساش إنها حتسوق عربتها فى الزحمه وحتقف فى إشارات .

وهبى : (بإصرار) برضه حتفضل تحلم بالدنيا الجديده .

العريس : (بغضب صبيانى) أنا عايزها تحلم بى يا مامى

بسيمه : حتحلم بيك غصب عنها يا حبيبى .

[يعود وهبى للقراءة فى كتابه ، ويتململ العريس فى جلسته ويتسلى بالنظر فى المرآه ويسرح شعره . تعود صافيناز لتعرض مشترياتها على بسيمه]

صافيناز : (لبسيمه) ده بلوفر ، وده جابونيز ، ودى جنله ، وده تايير ، وده شراب قصير ، وده شراب طويل ، ودى بلوزه ، وده سوكيت ، وده كمبلزون ، ودى باروكه ، وده ورد صناعى ، ودى جاكته ، وده فستان برميل ، وده بنطلون شورت ، ودى جيبه

العريس : (يضجر) وبعدين يا مامى . أنا زهقت . أنا حقوم أروح

بسيمه : العروسة اتأخرت قوى يا صاف . أحسن يكون جرى لها حاجة .

صافيناز : (تنهض وتتجه نحو المدخل) أنا حاقوم أشوفها وأجيب لك باقى الحاجات اللى اشتريتها **(تقف فجاة عند باب المدخل . تتجمد فى وقفتها ويبدو عليها الذهول والانقباض . ثم تتراجع قليلا وتكون اول من يرى عفاف وهى قادمه من الداخل وقبل ان تظهر على خشبة المسرح)**

صافيناز : إيه ده يا عفا .. مش ممكن .. مش معقول **(تراجع قليلا)** أنا ما قلتش كده .. ارجعى يا عفاف .. مش ممكن تخشى بالمنظر ده .

[تظهر عفاف بفستان ابيض تتخلله بقع حمراء وسوداء . شعرها مفروق على الطريقة الريفية ولها ضفيرتان طويلتان .. توجد ثلاث بقع زرقاء على الوجنتين واسفل الذقن . معصماها مقيدان خلف الظهر . قدماها مقيدتان بحبل مضفر مُشَعَّر ذى لون برتقالى . عيناها مكحولتان تقترب مطاطأة الراس فى خطوات شعائريه . تعلو الدهشة والاستغراب وجوه الجميع . يعم الصمت وسط شعور بالصدمة يتراجع الجميع امامها ويتجمعون بالقرب من الفاترينة . يبدو العريس فى حالة هلع وذهول .]

صافيناز : (بحزن مفاجىء) ليه كده يا عفاف .. ليه كده يا عفاف !

[يدق جرس المنزل . يفتح وهبى الباب . يدخل منسى (والد العريس) فيفاجا بمظهر عفاف وسط الصمت والذهول . فيتجمد فى مكانه فيدعوه وهبى للدخول بإشارة من يده ويقترب الإثنان حتى يصلا إلى موقع الفاترينة]

منسى : (بلهجة ندم) أنا آسف .. يظهر إن أنا جيت متأخر !

[تقترب عفاف من باب الفاترينة . يفتح العريس الباب بشكل آلى . تدخل عفاف بخطى بطيئة ثابتة . يدخل وراءها العريس .. يبدو الجميع وكانهم منومون مغناطيسيا . يأخذ المشهد طابعا شعائريا . يغلق العريس باب الفاترينة خلفه ببطء وهدوء . يلاحظ ان يكون وضع الفاترينة فى مواجهة جمهور المشاهدين . العريس فى وضع استعراضى آلى وكانه مانيكان ، والعروس فى وضع خضوع واستسلام . وهما متجاوران يواجهان جمهور المشاهدين

يتخذ وهبى وصافيناز ومنسى وبسيمه وضعهم فى صف واحد خلف الفاترينه وهم فى حالة خضوع ورضوخ ، ويبدون كأنهم يحتفلون بالزفاف فى مشهد صامت حزين .

يدق جرس الباب . لا أحد يتحرك . الجميع مستغرقون فى رهبة المشهد يسمع جرس الباب على فترات متتالية . ثم يسمع صوت الطارق]

الطارق : مندوب شركة فيديوسكو . تحت أمرك يا مدام

تقل الإضاءة تدريجيا ثم يسدل الستار ببطء

الإسكندرية : محمد الجمل



دراسات
فن تشكيلى

الدراسات

* الدراسات :
- مشهدان من مسرح «معين بسيسو» الشعرى — د. عبد القادر القط
- الصدق فى المسرح — سعد أردش
- قضايا الإنسان المعاصر فى مسرحيات «على سالم» القصيرة — أحمد عبد الرازق أبو العلا
- «محمد سلماوى» وعالم المنطق المعكوس — د. عبد العزيز حمودة
- «مسافر ليل» ولغة الدراما — د. مدحت الجيار
- التوظيف التراثى فى «شهريار» — جمال نجيب التلاوى
- «الحكم قبل المداولة» المأساة الساخرة مسرحية لم ينشرها «نجيب سرور» — فوزى عبد الحليم
- إطلالة على مسرح الطفل بالكويت — عبد الكريم برشيد
- المسرح المصرى : الأزمة . . الانفراج . . الحقيقة — سامى خشبة

* الفن التشكيلى :
- البهجورى ووجوه الفيوم — محمود بقشيش

مشهدان من

مسرح "معين بسيسو" الشعرى

د. عبد القادر القط

يُعدُّ الشاعر « معين بسيسو » * ثالث ثلاثة أقاموا عماد المسرح الشعرى فى إطار الشعر الحرّ ، بعد أن أحسّوا أن « القصيدة » لا تكفى وحدها للتعبير عن قضايا العصر ومشكلات الوطن العربى ، ولا تتسع لإمكانات ذلك الشكل الشعرى الجديد بما فيه من طلاقة ومرونة . على أن كثيرا من شباب الأدباء والقراء لا يعرفونه معرفتهم شريكيه فى الريادة . « عبد الرحمن الشرقاوى » ، و« صلاح عبد الصبور » . ولعل ذلك يعود ذلك إلى غيبته عن « المسرح » الأدبى ، وتحوله إلى النشاط السياسى منذ غادر القاهرة حتى موته فى السنة الماضية .

وإذا كان « عبد الرحمن الشرقاوى » : و« صلاح عبد الصبور » قد حاولا أن يمزجا الشعر بالمسرح ، ووفّقا فى كثير من الأحيان ، أو غلّبا الشعر على المسرح أحيانا ، فإن « معين بسيو » قد اتخذ من المسرح نقطة انطلاقه ، وحاول بوعى ــ فيه شىء من الإسراف ــ أن يطوّع الشعر للمسرح ، وأن يستغل كل إمكانات المسرح فى إبراز ما تتضمنه مسرحياته من قضايا .

وقد كان مشغولا بقضيتين كبيرتين تدور حولهما كل مسرحياته ، هما : قضية فلسطين ، وقضية الحرية والعدل الاجتماعى . وتتفرّع عن هاتين القضيتين قضية ثالثة ألحّت كثيرا على وجدان الشاعر المسرحى حتى لتردّد بصورة أو بأخرى فى كثير من مواقف مسرحياته ، هى قضية « تزييف التاريخ » بأقلام الوارقين والمؤرخين ، وعلى ألسنة الشعراء فى الماضى ، وبوسائل الإعلام الجديدة فى العصر الحديث .

ولّما كان همّ الشاعر أن يكشف هذا الزيفَ فإن شخصياته تتسّم بالحدة والإحساس العنيف ــ سواء فى شعورها بالإحباط ، أو فى تطلعها إلى الثورة ــ من خلال مواقف مسرحية مبتكرة ، تغطّى طرافتها على ما قد يكون فى الحدة والعنف من تعبير مباشر ، أو نزعة خطابية مألوفة فى المسرحيات القومية أو السياسية .

والشاعر فى سعيه لكى يستعين بكل إمكانات الشكل المسرحى يسرف أحيانا فيما يقدم من « توجيهات مسرحية »

---

*ولد الشاعر فى غزة عام ١٩٢٧ ، وأتم دراسته الابتدائية والثانوية فى مدارسها . وفى عام ١٩٤٨ رحل إلى القاهرة وأكمل دراسته العليا بالجامعة الامريكية فى قسم الصحافة وعمل مدرسا للغة العربية فى العراق ، ومدرسا فى مدارس وكالة الغوث فى غزة ، ثم عمل محررا بجريدة الأهرام من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٠ . وتوفى فى لندن فى يناير عام ١٩٨٤ .

وله من الدواوين الشعرية : « المعركة » القاهرة ١٩٥٢ ، « قصائد مصرية » بالاشتراك مع بعض الشعراء . القاهرة ١٩٥٤ ، « مارد من السنابل » القاهرة ١٩٥٦ « الأردن على الصليب » القاهرة ١٩٥٨ ، « فلسطين فى قلب » ، بيروت ١٩٦٤ ، « الأشجار تموت واقفة » ، بيروت ١٩٦٦ .

وله من المسرحيات : « ثورة الزنج » وقدمت لأول مرة بالقاهرة فى فبراير ١٩٧٠ ، و« شمشون ودليلة » ، وقدّمت لأول مرة على مسرح توفيق الحكيم عام ١٩٧١ . و« مأساة جيفارا » ، و« الصخرة » ، و« العصافير تبنى أعشاشها فوق الأصابع » ، وقدمت لأول مرة فى مهرجان المسرح العربى فى الرباط و« محاكمة كتاب كليلة ودمنة » .

ورسم للديكور ، يثُقل المشهد المسرحيّ فى أوّل الأمر لكن جوانبه المركبة ، ما تلبث أن تنحلّ إلى أجزاء « بسيطة » تؤدى كل منها « وظيفة » مسرحية واضحة . وقد يجد المخرج نفسه مضطرا إلى تجاهل بعض تلك التوجيهات وعرض النص المسرحى وتأويله بطريقته الخاصة .

وقد يواجه الشاعر فى بعض المشاهد مواقف تدعو إلى حوار مألوف فى أمثال تلك المسرحيات القومية والسياسية ، لكنه ـ بقدرة شعرية فائقة ـ يعلو على المألوف بما يبثّ فى حوار الشخصيات من صور مجازية مبتكرة وعبارات شعرية أصيلة . وهو مع ذلك يستخدم إمكانات الشعر الحر ، وقدرته على الاقتراب من لغة الحياة اليومية ، ولا يأنف من أن يمزج البيانىّ الرّصين باليومى « المستهلك » ، وقد يبالغ فى ذلك أحيانا ليكشف عن مفارقة صارخة أو ينتهى إلى سخرية لاذعة .

ومن مبتكراته المسرحية التى اعتمد فيها على تداخل الأزمنة ، واختلاط الحاضر بالماضى ، ما قدمه فى مسرحيته الكبيرة : « ثورة الزنج » . وهى تقوم فى أساسها على تلك الفكرة المحورية المسيطرة عن « تزييف التاريخ » . ويصوّر المؤلف فى المشهد الأول كيف تصنع أجهزة الإعلام الحديثة صورة مقصودة للحاضر والماضى ، وكيف تشكّل الوقائع والشخصيات عن طريق « التيكرز » ـ آلة استقبال الرسائل اللاسلكية بالكتابة ـ وبصَبْغها بما تريد من ألوان فى « غسّالة » الصحيفة اليومية . لكن شخصية عبد الله بن محمد قائد ثورة الزنج فى القرن الثالث الهجرى تخرج من الغسالة ، فتتمرد على ما يراد لها من أصباغ ، وتأبى أن تقتل مرة ثالثة على يد وسائل الإعلام الحديثة ، بعد أن قتلت مرتين من قبل على يد المعتمد بأمر الله ويد الورّاقين فى القرن الثالث . وتمضى المسرحية فى مشاهد مبتكرة حادة رفيعة المستوى الشعرى والمسرحى فى كثير من الأحيان ، مازجة بين الماضى والحاضر حتى النهاية .

أما فى مسرحية « الصخرة » فيقدم الشاعر رمزا لفلسطين ، عامل منجم انهارت فوقه أحجار المنجم ، لكن الناس لا يريدون أن يخرجوه فيعود إلى الحياة قويا يموت بحياته الجديدة كثيرون ، ولا يودُّون أن يتركوه يموت ، فيموت بموته كثيرون . لهذا تعرضه وسائل الإعلام ـ فى موقف وسط بين الحياة والموت ـ راقدا تحت صخرة بلّورية يراه الناس من خلالها ، وتجرى معه وسائل الإعلام الأحاديث والمقابلات المألوفة ، ويسأله المذيع أسئلة تأتى أجوبتها المعَدّة من قبل من وراء الكواليس دون أن ينطق هو بكلمة . وهذه صورة ثانية من صور تلك الفكرة المحورية عن تزييف الحقيقة . وحين يجيب العامل مرّة بصوته هو عن سؤال المذيع : هل عندك راديو . . تليفزيون ؟ يجيء جوابه معبرا عن رأى الشاعر فى وسائل الإعلام الحديثة وسخريته بها :

« فى يوم ما . . ما كان هنالك ما أقرؤه
وفتحت التليفزيون . .
كان هنالك إعلان . . أو تَدرى ماذا فعل المحتالون ؟
قالوا إنّى أحلق ذقنى فى قاع المنجم
سَمُّوا اسم « الموسى » . . ونسيت الإسم الآن
وأغلقت التليفزيون . .
وفتحت الراديو . . ضربات فوق الطبل ، وصوت يصرخ :
صوت فلسطين !
كيلو متر هواء ، كيلو متر صراخ
من أجل فلسطين ! »

ولعّل فى تقديم هذين المشهدين من مسرح هذا الشاعر الكبير ـ ما يغرى شباب الشعراء والقراء بقراءة أعماله المسرحية الكاملة

د. عبد القادر القط

مشهدان
من مسرح « معين بسيسو » الشعرى

(١)

(مقدمة المسرح تمثل قوس بوابة . الاضلعة خافتة تماما على الديكورات التي تلوح من خلال القوس . آلة تيكرز الى يمين الخشبة تتكتك حينا وتسكت حينا آخر ، وإلى جانبها رجل يلقي في جوفها ببعض الاوراق والجرائد والكتب ، ثم ينحني ليتناول جردلا يفرغ منه بعض الحبر الاحمر في جوف الغسالة ويأخذ في تحريك الأوراق والكتب بعصا في يده . على امتداد الخشبة حبل غسيل وقد علقت بعض الاوراق والصحف والكتب الملطخة بألوان الحبر المختلفة . كل من الرجل (التيكرز) والرجل (الغسالة) منهمك في عمله . من الزاوية اليسرى يدخل رجل يحمل فوق ظهره (صندوق الدنيا)

يكتسح بعينيه الرجل التيكرز وحبل الغسيل والرجل الغسالة ، ثم يتقدم وهو خارج منطقة الرؤية بالنسبة للرجلين وهو ينفخ في بوقه الصغير) .

الرجل (صندوق الدنيا) :

صندوق الدنيا والتاريخ على حبل غسيلْ . . .
كل التاريخ على حبل غسيل . . .
من يملك أن يدفع حفنة قمح أو حفنة ملحٍ . . .
أو خيطا في ابره . . .
فليتفرج . . .
من لا يملك أن يدفع شيئا فليتفرج
صندوق الدنيا والتاريخ على حبل غسيل
أوراق تغسل ، أوراق تصبغ ،
والرأس المقطوع وأوراق النقد الزائفة على حبل غسيل . .
صندوق الدنيا . . .
صندوق الدنيا . . .

(يواجه الصالة)
(يتقدم فوق اللسان الخشبي الممتد من صدر الخشبة)

من يتفرج منكم يا ساده ؟
كلكمُ مغسول ،
كلكمُ مصبوغ ،
كل يتحسس ثوبه . . .
كل يتحسس جلدهْ . . .
صندوق الدنيا . . .
صندوق الدنيا . .

(يسير ويختفي في الزاوية اليمنى وهو ينفخ بوقه . . آلة التيكرز تتكتك بشدة والرجل يحدق في الشريط يقتطع جزءا منه ويتجه الى الرجل الغسالة ويقدم له الجزء المقطوع . الرجل الغسالة يلقي نظرة على الشريط ثم يلقي به في جوف الغسالة ويتناول الجردل ويفرغ منه بعض الحبر الأسود)

قلت لك اخزنْ بدَلَ براميل الخمرِ ،
وبدل براميل العسلِ ،
وبدل جدار الزيتِ ،
براميل الحبر الأحمرْ . . .
لكنك قلت الحبر الأسود والأحمر والأخضر والأزرق و . .

الرجل التيكرز (مقاطعا) :

الحبر الواحد يقتُلْ . . .
واللون الواحد يقتل . . .
والاسم الواحد يقتل . . .
والوجه الواحد يقتل . . .
والقلم اذا ضاجع محبرة واحدة يقتل . . .

الرجل الغسالة :

يقتل من ؟

الرجل التيكرز :

يقتل صاحبه . . .

الرجل الغسالة :

كيف . . .؟
ما دام التاريخ هنا في هذي الغسالة
أوراقا تغسل . . .
أوراقا تصبغ كيف نشاء
كيف ستقتلنا الأوراق المغسولة والمصبوغة ؟

الرجل أمام مفرش الزجاجات والأحجار :

ما دمنا نملك هذي الآله . . .
ما دمنا نحن نلقّنها ما تكتب . . .
أو نكتب ثانية ما تكتبْ . . .
كيف ستقتلنا الأوراق ؟

الرجل التيكرز (كمن يحدث نفسه) :

لا أدري . .
لكنْ ما أكثر ما أتخيّل رجلا مقتولا .
رجلا مغسولا مصبوغا . .
يخرج من هذي الغسالة . .
رجلا نحن قتلناه . .
رجلا في القرن الأول أو في القرن الثالث
أو في القرن العشرين . .
يخرج من جوف الغسّالة . .
وبيده سيف أو خنجر . .
أو قنبلة أو اصبع ديناميت . .

الرجل الغسالة :

انك تهذي . . .
لن يخرج أحد من هذي الغسالة . .
ما أتعسهم !
كانوا من قبلُ يدسّون السمَّ بشريان التاريخ . .
ويعاقب أو يهرب من دسّ السم . .
لكنْ من سوف يعاقب من يقتل بالحبرْ ؟
من يقتل تاريخا ، من يقتل ابطالا بالحبرْ !

الرجل التيكرز :

ما أكثر ما أتصوّر أبطالا . .
نحن غسلنا دمهم . .
وصبغناهم بالحبرْ . .
أيديهم ترتفع كأعمدة من جوف الغسالة . .
وتحطم هذي الغسالة . .
تطلق كل سراح المغسولينِ المصبوغينَ

المسجونين بهذي الغسالة
وتحطّم هذي الآله . .

الرجل الغسالة :

ما أكثر ما صرت تحدثُ نفسكْ !
لابدّ وأن نغسل هذا الوجه الآن . .
نغسله ، نصبغه ، ونعلقه فوق الحبلْ .
سنصوِّر بعد قليلْ . . .

الرجل التيكرز :
نصوِّر من ؟

الرجل الغسالة :
نصوِّر من !
وجه فلسطين . . .

(تدخل امرأة كالطيف من الجهة اليسرى ، تعصب رأسها بمنديل أحمر وترتدي جلبابا أسود تلطخه بقع الحبر ، المرأة تسير وكأنها تصغي للحوار بين الرجلين وهما لا يريانها)

الرجل التيكرز :

ولماذا وجه فلسطين . . ؟
والتاريخ هنا كشريحة لحم في الثلاجة . .
فى ثلاجة كل الناس . .
لا . . . ، وجه فلسطين قريب
لنؤلِّفْ ونصوِّرْ وجها آخر
وجها نرفعه كالحجر ونضرب وجه فلسطين
والتاريخ يمدّ الكفين بسلة أحجارْ !

المرأة تتقدم حتى تصبح في منتصف الحلبة :

وجهي ؟ ولماذا وجهي أنا يا قتله ؟
وجهي لوح زجاج يكسر كل صباحْ . .
كي تصنع منه هذي المرآة وتلك المرآة . .
عنقي يقطع ، يغرس سارية في الأرضْ . .
كي تخفق فيه هذي الراية أو تلك الراية . .
عظمي ينحت أمشاطا من عاجْ . .
شعري قصُّوه وباعوه
أصبح هذي الباروكة أو تلك الباروكهْ
أنا في واجهة متاجرهم تلك المانيكانْ
مانيكان فلسطين
تظهر حين يريدون
وتغيب عن المسرح حين يريدون . .
ظهري حائطْ . .
وعليهْ يلصق هذا الاعلان وذاك الاعلانْ
شرياني حبل غسيل
ينصب لتعلّق فيه هذي الورقة أو تلك الورقة
أنا في طبق القرن العشرين
أو كل بالشوكة والسكين
لكن سوف يجيئون
سوف يجيئون
وسيقطعُ هذا الحبل . .
وتحطم هذي الغسالة
وتكسر هذي الآله . . .

(تسير وتختفي كالطيف)

الرجل التيكرز :

. . . لا . . . ،
وجه فلسطين قريب . .
لنؤلف ونصور وجها آخر . .

الرجل الغسالة :

أنا لا أعرف ماذا تعني بالوجه الآخر . . ؟

الرجل التيكرز :

وجهاً ننهضه من مقبرة التاريخ . .
وجهاً نغسله ، نصبغه ونؤلفه ونصوّره كيف نشاء .
فلماذا لا تُلقى في غسالتك ،
بوجه الزنج وقائدهم عبد الله بن محمد ؟

الرجل الغسالة :

الزنج وعبد الله بن محمد !

(يدخل رجل في ثياب القرن الثالث للهجرة ، وكأنه قد خرج من جوف الغسالة ، وهو ملطخ الوجه ببقع الحبر . . والأصباغ . .)

الرجل :

القتلة !
المعتمد بأمر الله قتلنى مرّه
وقُتلت على أيدى ورّاقيه فى القرن الثالث مرة
ها هم قد وضعوا السكين على عنقى . . فى القرن العشرين
لكن لن أقتل بعد الآن
لن يغسل وجهى . . لن يُصْبغ ويعلّق
فى حبل غسيل بعد الآن
الدم والخبز وعنقى والسيف
بينى أنا عبد الله . . وبينكمو يا قتله !



(٢)

(امرأة . . . حافية القدمين . . . تظهر من الكواليس الأيمن . . . وتبدأ تدور حول القبة . . .)

المرأة :

يدَ من تنتظر وراء القبة تحت الأحجار ؟
أنت الآن مزار !
والخبرُ الأول في الصحف ، وفي نشرات الأخبار . .
فوق زجاج القبة ، كتب الشعراء الأشعار . .
والحجر على الرَّقبة ما زال .
يلقحه حجر كي يلد الأحجار !

(يدخل رجل في ثياب عمال النظافة ، يحمل سلّما فوق ظهره ، وفي يده جردل وفي يده الأخرى حزمة من الجرائد ، يضع السلم أمام القبة ، ويصعد ويبدأ في تنظيف القبة ، بأوراق الجرائد ، بعد غمسها في الجردل ، ثم يقوم بعصرها ، في فتحة القبة . .)

المرأة :

هو ذا يسقيك عصير جرائدهم . . .
يسقيك عصير الأخبار المكتوبة عنك !
(تبدأ تدور حول القبة)

المرأة :

صارت قبتك تنظف بالورق وبالماء . .
فالكل يريد القبة بيضاء . .
والكل يريدك لا حياً فوق السطح . .
ولا ميْتاً في قاع المنجم . .
لو تخرج من تحت الأحجار ، لمات كثيرون .
لو مت لمات كثيرون . .
هذا هو أنت .
لا حيٌ . . . لا مَيْتٌ . .
هذا هو أنت !.
هذا هو أنت !.

(تتهالك تحت القبة ... عامل النظافة ، يهبط من السلم ... يشده الى ظهره ، ويتقدم حتى يواجه الجمهور ، والجردل في يده ويصيح) :

هذي القبة صارت تلمع كالبلّور
استخدمْ منذ اليوم « كسينجر » ...
للحمّام ، وللتنظيف ، « كسينجر » ...

(يخرج ، يدخل ذو القناع الذهبي ، ومعه ذو القناع الأزرق ، المرأة تنهض ، وتبدأ تدور حول القبة ، يلاحظها الرجلان فيتوقفان)

المرأة :

لو تعطيني فمك المختوم بشمع النحلْ ...
فالنحل على الجرح طوابير
تدخل في الجرح وتخرج منه ،
تسحب قطرات الدم ...
لو تعطيني من صوتك آهِ ضفيره ..
كنت سأجْدِل منها ريشا للعصفورة ..
فالعصفورة عريانة ..
تحت الرّمانه ..
لو تعطيني من رئتك ورده ..
آنية الزلزال بلا ورده ..
والزلزال مريض
حتى الموت يحب الزلزال : الورده ..
ما أكثر من ألقوا فوق الجرح الشبكه
ظنوا ، جرحك سمكه !

الرجل ذو القناع الذهبي :
من هذي المرأة ؟

الرجل ذو القناع الازرق :
لم أرها قبل الآن ..

المرأة :

(تواصل دورانها حول القبة)

الصيادون طوابير .
ملء القبعة عصافير .
يُرشىَ العصفور بحبة قمح ،
يسقط في الفخ العصفور ..
والقمحة ، لا تصبح سنبلة في حوصلة العصفور ..

(تواصل دورانها)

المرأة :
حين الرُكّع ركعوا ، كانت كل الأنهار على فخذيكْ
واقفة بزنابقها ... ، كانت تهرب كل الأعلام الوطنية ،
من أيدى الرّكّع ، كي تلتجىء اليك ..
الفقراء أتوا بالخبز ، وجاءك بسبيكة ذهب ،

كلُّ سماسرة البورصة والمحتالين ..
صار سرير فلسطين ..
يتسع لكل القوادين ..

الرجل ذو القناع الذهبي :
أسكتْ هذي المرأة ...

(الرجل ذو القناع الأزرق يتقدم منها ... كأنها لم تر الرجلين)

ذهب الذهبُ وبقي الخبز ..

(تصرخ ...)

أمسكْ برغيف الفقراء وقاتل ،
فالقنبلة من القمح تجيء ..
حينئذٍ وجه الأرض يضيىء ..
فرغيف الفقراء .
قنبلة الفقراء
مصباح الثورة !

(تصرخ ...)

ألق القبض على تلك المرأة !

(الرجل ذو القناع الأزرق ينقض عليها فتقاومه وهي تصرخ)

المرأة :

من أعطى لك هذا الدور ؟
لو تعطيني خصلة شعر !
شعرُك قد طال وطال هنالك تحت الأحجار .
هل وطن أنت هنا ، تحت الصخرة أم شجرة ؟
أنا لا أطلب علمًا منك ولا ثمره ..
لا علم لك
يا من تعطي كل الأعلام لهم ، لا علم لك !

الرجل ذوالقناع الذهبي :
اسحبها ...

الرجل ذو القناع ازرق يجرها وهي تقاومه وتصرخ :

يا من تعطي كل الأسماء لهم لا أسم لك ...
يا من تعطي كل الأوطان لهم ، لا وطن لك ...
امرأتك باعتك
وحبيبتك أنا ! ..

(يسحبها فتصرخ)

استيقظ قبل فوات الوقت
استيقظ قبل الموت !

(اظلام)

سعد أردش

الصدق فى المسرح

دراسة

اعتدنا على أن نطرح قضية « الصدق » فى « الفن » كما نطرحها فى الحياة ، فإذا كان الفن بكل أشكاله وتعبيراته انعكاسا للحياة على مرآة الفنان المبدع ، وإذا كان « الصدق » فضيلة من الفضائل الأساسية التى نتمسك بها فى الحياة كقيمة من القيم التى يجب أن تحكم العلاقات الاجتماعية فى كل مستوياتها ، بحيث إذا اهتزت أو ترهلت اهتزت الحياة الاجتماعية وترهلت ، فإن من البديهى أن يصبح « الصدق » جوهرا فى الإبداع ، فإذا خلا منه أصبح مزيفا ، أو مصطنعا ، أو انتفت عنه صفة « الفن » وأصبح شيئا خارج الأطر الأساسية للإبداع الفنى .

(١) الصدق فى الحياة والصدق فى الفن :

وخصيصة الصدق فى الإبداع الفنى هى الجسر الحقيقى الذى يقيم العلاقة الحية بين الفن والحياة ، أو هى السمة التى تمنح الفن وجهه الاجتماعى ، وتحقق وظيفته الاجتماعية إنها الحد الأدنى من الدلالات التى ينبغى بها إبداع الفنان ، لتأكيد انتمائه الاجتماعى النابع من معاناته لقضايا مجتمعه ، متمثلة فى هضمه لدروس الماضى ومشاكل الحاضر ، وقدرته على التنبؤ بالمستقبل . ويؤكد التاريخ الاجتماعى للفن أن الإبداع الخالد فى الزمان وفى المكان ، خالد حقا لصدق تعبيره عن مجتمعه .

غير أننا يجب أن نفرق ، مع ذلك ، بين « الصدق » فى الحياة الاجتماعية ، و« الصدق » فى الفن ، أو بمعنى آخر : بين الصدق الواقعى والصدق الفنى ؛ ذلك أننا نجمع على أن الفن ليس الحياة ، رغم الرابطة القوية التى تربطه بالحياة ، والتى هى سر خلود الفن الخالد . فالحياة إبداع المبدع الأعظم ، وهى خاضعة لقوانين الطبيعة وما وراء الطبيعة ، وللقوانين الأرضية التى شرعها المجتمع ، والفن رؤية خاصة للفنان المبدع لا يحكمها إلا قانون الإبداع . وإذا كان الصدق فى الواقع الاجتماعى نابعا من مجموعة التقاليد والقوانين الأخلاقية التى تتضمنها التشريعات السماوية والوضعية ، فإن الصدق فى الإبداع الفنى نابع من طبيعة الصيغة التى يعبر بها الفنان عن رؤياه ، وهى صيغة تخضع لمعطيات جوهر أساسى يحكم كل الفنون ، هو جوهر الشعر أو « الشاعرية » وهو جوهر أصيل ينبض فى الفن الخالد منذ كان الفن فى عصور ما قبل التاريخ ، مرورا بالصياغات الكلاسيكية القديمة والحديثة ، وانتهاء بالصياغات الواقعية والعبثية .

(٢) الصدق الواقعى والصدق الفنى

إن النظرة الصادقة الحية التى تنبعث من عينى « الجوكوندا » ، التى منحتها وتمنحها وستظل تمنحها الخلود ، ليست بالتأكيد النظرة التى تنبعث من عينى إنسان حى . حتى ولو كان الفنان المبدع قد استلهمها من عيون الناس ، أو من عينى إنسان فرد ، إنها فى الحقيقة نتاج لمسات الفرشاة فى يد المبدع ليوناردو دافنشى ، ولكن هذه اللمسات كانت تعبر

بالتأكيد عن جيشان إنسانى طاغ أفعم وجدان الفنان ، نتيجة لتجربته الإنسانية العميقة فى مجتمعه .

إن الاستعارات والتشبيهات والكنايات فى شعر الشعراء ، وفى أدب الأدباء ، ما هى فى الواقع إلا صيغ أبدعهـا الفنان الشاعر أو الأديب ليعبر بها عن صدقه هو فى مواجهة الواقع ، وهو نوع من الصـدق يختلف اختلافـا كامـلا عن الصدق فى الواقع ، وانظر معى ، على سبيل المثال ، فى وصف امرىء القيس لحصانه فى معركة الفارس المغوار ، تجد أنه قد لامس المستحيل فى تصوير حركته وسرعتـه وارتياعـه ، حتى ليخيل إليك أنه لا يصف حصانا ، وإنمـا يصف كائنـا خرافيـا من الكائنات التى تغص بها الأساطير .

(٣) الصدق فى أدب المسرح وفى العرض المسرحى

وتحتل قضيـة الصـدق فى فن المسـرح مكـانـا خـاصـا . لاعتبارات تتصل بطبيعة هذا الفن كجمع للفنون من ناحية ، ولأنه فن جماعى من ناحية أخرى . إننا نتحدث هنا عن المسرح كظاهرة ثقافية اجتماعية حي ، فى صورة عرض مسرحى يقوم على كافة الركائز التى يقوم عليها العـرض المسرحى : النص المسرحى (الكلمة) ، والإخـراج ، والأداء بكـل طـاقـاتـه الإبداعية ، من تمثيـل ورقص وعزف وغنـاء وفنون تشكيليـة تدخل فى صياغة الإطار التشكيلى للعرض (الديكور ـــ الأزياء ـــ الإكسسوار . . الخ) . فإذا كان النص المسرحى فرعا من فروع الأدب تحكمه قـاعدة الصـدق التى تحكم كافـة الفنون الأحادية ، فـإن تحقق الصدق فيـه غير كـاف بذاتـه لتحقيق الصدق فى العرض المسرحى ، وهو لا يمكن أن يتحقق إلا إذا توافر ركن الصدق فى أداء كافة المؤدين والمبدعين فى الصيغة المركبة للعرض المسرحى ، غير أننا لا نستطيع كذلك أن نرصد ركن الصدق فى تفاصيل العرض المسرحى إذا لم يكن متوافرا بادىء ذى بدء فى النص المسرحى الذى يقوم عليه العرض . ومن ناحية أخرى فإننا لا نستطيع أن نحمل مسئولية توافر ركن الصدق لمجموع الفنانين المبدعين فى العرض المسرحى بحيث يكون كل منهم مسئولا عن توافر هذا الركن فى أدائه أو إبداعه قياسا على مسئولية الكاتب المسرحى فى هذا الشأن ؛ من هنا كان لابد من مبدع آخر ـــ (أحادى) ـــ يتناول نص الكاتب المسرحى (الأحادى) برؤية إبـداعية نـابعة من رؤيـة مبدع النص ، ويكون مسئولا عن تحقيق الصدق فى كافة تفاصيـل العرض المسرحى : هذا المبدع هو المخرج . غير أن المخرج لا يؤدى أداء أحاديا ، شأن كاتب النص ، والمصور ، والمثال ، ومؤلـف الموسيقى . . الخ . وإنمـا يكتشف الصدق ويكشف عنـه لغيره من المؤدين والمبـدعين ، ويعـاونهم على تحقيقـه ، ويراقب هذه العمليـة فى صبر وأنـاة ، على مـدى شهرين أو أكثر ، وقد تمتد فترة البحث والتدريب والتجريب إلى عام أو أعوام ، حتى يحقق جيش المؤدين والمبدعين ذلك الكم المهول من الصـدق الفنى اللازم لإقنـاع الجماهـير بصـدق العـرض المسرحى وضرورته فى جملته وفى تفـاصيله ، بحيث إذا اهتز خيط واحد من خيوطه أو اختل ، انطلق خناجر الجمهور فى أسى ولوعة : يـا خسارة . . !! ولقـد بذل كثيـرون من رواد الإخـراج المسرحى فى العـالم أعمارهم فى سبيـل البحث عن حقيقة هذا الصـدق الفنى فى المسرح ، وعن منهـج وطريقـة للتوصل إليه وتحقيقه على المستويين النظرى والتطبيقى . ونحن نجد فى منهج قسطنطين استانسلافسكى على سبيل المثال مقياسا صادقا لقياس درجة الصدق الفنى فى أداء الممثل ، حيث يطلب إليه أن يسأل نفسه أمام كل صغيرة وكبيـرة ، وفى كل خـطة إبداع : « لو أننى » . . لو أننى فى مكان هذه الشخصية بالفعل فى هذه الظروف النفسية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، كيف كنت أتصـرف ؟! كيف كنت أقـول ؟! كيـف كنـت أسلك ؟! . .

ولكن هذا المنهج إذا كان صالحا للتطبيق فى إطار المذهب الواقعى ، فإن صلاحيته تصبح محدودة فى مـذاهب أخرى ، وبوجه خاص عند التجريديـين ؛ إنهم يبدأون إبـداعهم من حيث ينتهى الواقع ، ولا يريدون لهذا الأبداع أن يتلوث بأوزار الواقع وسلبياته وقبائحه ، لـذلك فـإنهم يبدعـون على أرض « المثالبة » ويتجردون من أية مشابهة للواقع أو تمثل له ، وها هو مـا ير هـولـد ، رائـد الإخـراج المسـرحى النقيض لأستـاذه استانسلافسكى ، يطلب إلى الممثل أن يرقى بأدائه الصوتى إلى عليين ، بحيث يكون وقعه كقطرات الماء على المعـدن ، وهو عندما يصنع معيارا كهذا للأداء الصوتى عند الممثل ، إنما يريد له فى الواقع أن يتحول إلى آلة موسيقية ، مجردة من كل ما يوقر الإنســان الحى من دم ولحم وانفعــال وعــرق ومشــاكــل صغيرة . . . الخ .

وبين هذين المعيارين فى الواقع تقع دائرة واسعة الأرجـاء لتحقيق الصـدق الفنى فى الصورة المسـرحية : معيـار الشعر الخالص عند التجريديين ومعيار الجوهر الواحد الذى لا يتغير بتغير الزمان والمكان عند الواقعيين : « لو أننى . . . »

والمشكلة الحقيقيـة فى الأمـر هى أننــا لا نملك لكـل من المعيارين قياسا موحـدا فى كل أمـر من الأمور ، أو قـاموسا للأوضاع والأشكال التى تحقق المعادل الإبداعى للصدق . من هنا تتسع دائرة البحث وتتشعب ، ويصبح لكل مبدع مقياس

خاص لقياس الصدق الفنى فى كل لحظة إبداع ، بما يمكن أن يوصلنا إلى « نسبية » معيار الصدق الفنى والواقع أن معيار الصدق الفنى . فى العرض المسرحى معيار نسبى فى البداية . وموضوعى فى النهاية ، فهو نسبى من وجهة نظر الفنان إلى إبداعه ، ولكنه يصبح موضوعيا عندما يلتقى هذا الإبداع بالجماهير من ناحية ، وبالنقد من ناحية أخرى ، عندئذ يعطى الجمهور والنقد ثقة للعرض المسرحى ، فيكون صادقا ، أو يسحب ، من هذه الثقة ، فيكون مزيفا وكاذبا .

(٤) (معايير الصدق فى المسرح)

وعندما نتحدث عن المسرح الجاد ، والمسرح الرخيص أو الاستهلاكى ، فإننا فى الحقيقة نتحدث عن المسرح الصادق والمسرح الكاذب أو المزيف ، بمعنى أن المسرح عندما يقوم على الصدق الفنى ـ بصرف النظر عن المعيار ، واقعيا كان أو تجريديا مثاليا ـ فنحن نقبله ونرحب به ونمنحه ثقتنا على أنه مسرح جاد وصادق ، وعندما يفقد خاصية الصدق بكل معاييرها ، فإننا نرفضه على أنه مسرح استهلاكى وكاذب ومزيف . ينطبق هذا على التراجيديا (المأساة) كما ينطبق على الكوميديا (الملهاة) ، فالمآسى قد تكون صادقة وقد تكون كاذبة ، وكذلك الملاهى .

وتعترض الحياة الإنسانية فترات تتسم بالانحدار الحضارى ، حيث يستبدل بالصدق الكذب ، وبالأصالة الزيف ، وبالجمال القبح ، وبالإحساس الصادق الصنعة القبيحة ، وهنا ينبرى فلاسفة الإبداع إلى العمل ، داعين إلى العودة إلى الجمال والصدق والخير . ويعتبر لويجى بيراندللو من فلاسفة الإبداع المسرحى ـ أدبا وعرضا ـ الذين اهتموا فيما بين الحربين العالميتين بقضية الصدق الفنى فى المسرح ، ففى مسرحياته الثلاث التى تحمل عنوان « مسرح الأقنعة » (ست شخصيات تبحث عن مؤلف ، لكل حقيقته ، الليلة نرتجل التمثيل) يواجهنا الكاتب المخرج الفيلسوف بحقيقه صارخة فى المسرح : أن النص يمكن أن يكون قائما على الصدق الفنى ، وأن الأداء يمكن أن يعصف بهذا الصدق فيقلبه زيفا . . من هنا تتجسد مأساة الشخصيات الست فى مواجهة المخرج والممثلين فى مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » ، فهذه الشخصيات تعيش حقيقتها الصادقة ، وتحسها ، وتأبى أن تتنكر لشىء منها أى شىء ، والممثلون لا يدركون هذه الحقيقة الصادقة ، لأنهم سطحيون ومزيفون ولا يريدون أن يروا أبعد من آفاقهم الضيقة وأهدافهم المسكينة . . ! !

(٥) الصدق والفن فى المسرح

إن « الصدق الفنى » هو روح « الدراما » كما هو روح الشعر فى كافة فروع الإبداع الفنى ، ولكن « الدراما » صيغة تختلف عن كل الصيغ فى الفنون الأخرى ، لأنها صيغة جماعية أولا ، وللحوار الدائم بينها وبين الواقع الاجتماعى ثانيا . وكما أن للدراما أشكالا وصيغا تتعدد بتعدد الأزمنة والأمكنة ، فكذلك تتعدد أشكال الصدق الفنى فى الدراما ومعاييرها فى التنظير وفى التطبيق ، فنحن لا نستطيع أن نطبق نفس المعايير على مسرحيتين من مسرحيات شكسبير مثل الملك لير ، وحلم ليلة صيف ، ولا نستطيع أن نأخذ بمقياس واحد فى البحث عن الصدق الفنى عند عازف الآلة الموسيقية ، والمغنى ، والراقص ، والممثل ، بل إننا لا نستطيع أن نأخذ بنفس المقياس فى مواجهة ممثل فى مسرح « النو » اليابانى وممثل يؤدى شخصية واقعية أو رومانتيكية أو كلاسيكية فى المسرح الغربى ، ولكن هناك حدا أدنى من جوهر الصدق الفنى لابد أن يتوفر فى كل الأحوال ، ومن هذا الجوهر يلتمع سحر الدراما ، وتتكامل قدرتها على إقامة ذلك المهرجان الحى الساخن للمسرح فى أحضان الجماهير . وكلما ارتفع وهج الصدق الفنى فى المسرح نصا وعرضا ، كلما اشتعل حماس الجماهير وحققت له الازدهار ، والعكس صحيح ، فكلما جف الصدق وترهل وتضاءل ، وحل محله الزيف والتهريج والصنعة القبيحة ، كلما ابتعدت عنه الجماهير وتركته يتخبط فى الكساد والانكسار .

من هنا كانت فترة الفاشية فى إيطاليا مرحلة جفاف مسرحى ، رغم الأعمال الكثيفة من المسرحيات التى كتبها الكتاب ، ونشرتها المطابع ، ثم ألقى بها على الأرصفة بعد انتهاء الحرب الثانية بهزيمة الفاشية ، ومن هنا كان مبرر هروب ب . بريخت من وجه النازية ليبدع فى أمريكا مسرحا جديدا يشكل منهجا جديدا فى الفكر المسرحى المعاصر ، ومن هنا أيضا نستطيع أن نناقش أسباب ازدهار المسرح المصرى فى فترات ، وأسباب انكساره فى فترات أخرى ، فبصرف النظر عن انعكاس المتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية على هذه الفترات ، مما يشكل مناخا خصبا أو عقيما للإبداع المسرحى ، تبقى قضية « الصدق » فى المسرح قضية قائمة بذاتها ، طالما أن هناك مسرحا ومسرحيين .

القاهرة : سعد أردش

أحمد عبد الرازق أبو العلا

قضايا الإنسان المعاصر في مسرحيات "على سالم" القصيرة

دراسة

فى منتصف الستينيات ظهر (على سالم) كواحد من الكتاب المسرحيين الذين يلتزمون بصدق الكلمة ، كتب العديد من المسرحيات ذات الاتجاه المميز ، فاستخدم الفانتازيا فى مسرحية « الرجل اللى ضحك على الملايكة » ومسرحية « لا العفاريت الزرق » ، وكتب مسرحية « الناس اللى فى السما الثانية » وذهب إلى الأسطورة مرة فى مسرحية « أنت اللى قتلت الوحش » وتأثر بنكسة ١٩٦٧م فكتب مسرحية « عملية نوح » ، وكذلك فى حرب الاستنزاف كتب مسرحية « أغنية على الممر » ثم كتب مسرحية : « عفاريت مصر الجديدة » ومسرحية : « الملوك يدخلون القرية » وفى الثمانينيات كتب مسرحية : « بكالوريوس فى حكم الشعوب » ومسرحية : « الملاحظ والمهندس » ١٩٨٠ ، والمتفائل ١٩٨١ ، وكان قد كتب قبل ذلك مسرحيتى « الكاتب والشحات » و« البوفيه »

وأعمال « على سالم » المسرحية تكشف مدى ارتباطه ــ ككاتب ــ بالواقع المصرى والإنسان المصرى . والإبداع لديه مرتبط بالتاريخ . بمعنى أنه يعبر عن مراحل التطور المتعددة فى الواقع المصرى ، وما تتركه هذه المتغيرات من مظاهر وما تفرزه من ظواهر ، تنعكس أولاً وأخيراً على الإنسان المصرى وسلوكه ، وأحاسيسه ومشاعره .

وبالنظر إلى الإنسان عند (على سالم) يتضح مدى اهتمامه به ، طارحاً من خلاله قضايانا المعاصرة ، التى هى وليدة ظروفنا الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفكرية معاً . وسوف نبحث عن هذا الارتباط من خلال تحليلنا لمسرحياته ذات الفصل الواحد . دون قصد إلى النقد بل إلى التقديم والتعريف .

والكاتب يتناول فى مسرحياته عددا من قضايانا المعاصرة منها :

قضية الحرية ويعالجها من خلال مسرحية « **البوفيه** » .

وقضية الأمن والأمان ويعالجها فى مسرحية « الملاحظ والمهندس » .

وقضية الصحافة وشرف الكلمة فى مسرحية « الكاتب والشحات » .

وقضية السلطة والتواصل والانقطاع بين الإنسان وهذه السلطة . ويتصدى لها فى مسرحيته الأخيرة « المتفائل » .

وكلها قضايا حيوية ؛ معاصرة تشغل الناس .

البوفيه :

تناقش هذه المسرحية حرية الإنسان (حريته التى هى حق

من حقوقه الشخصية فهى ليست منحة من الذين يملكون منعها قهراً ومنحها مزاجاً) من خلال المؤلف ـ بطل المسرحية ـ الذى يتقدم إلى مديرْ أحد المسارح بنص يوافق المدير على عرضه شريطة أن تحذف كلمة واحدة جاءت فيه وهى كلمة « ابن الكلب » ؛ فلا يوافق المؤلف ويعد هذا عدوانا على حريته فى التعبير مما يتعارض مع تكوينه النفسى والفكرى .

يقول : أنا مش مصور فوتوغرافى . . أنا باعمل حاجة تانية خالص ، أنا بفك حياتنا وأركبها على مزاجى . . بطريقتى . . بتطلع حاجة ثانية ، حاجة مختلفة خالص . . لكن لو دققت فيها تلاقيها هى هى !!

لقد لخص (على سالم) مفهومه للعملية الإبداعية عند الفنان الملتزم فى كلمات قليلة صادقة . ولأن المدير (ممثل السلطة) لا يعجبه هذا الأمر يقع المؤلف فى حالة من الحصار النفسى ، الذى يؤدى به ـ فى النهاية ـ إلى الانهيار التام .

يقول البطل : أنا حرّ
المدير : نعم . . ؟ انت إيه ؟!
البطل : أنا حر .
المدير : كلمة مالهاش معنى . . ما كل الناس أحرار .
البطل : أنا حريتى من نوع تانى ، أنا حريتى أننى أورّيهم حريتهم .
المدير : مين اللى اداك الحق ده ؟!
البطل : (متضايقاً) . . مش عارف . . أرجوك الأباجورة تاعبة عينى .
المدير : بتكتب ليه ؟
البطل : مش عارف !
المدير : بتكتب لمين ؟
البطل : مش عارف !

ويستمر المدير فى إحكام الحصار حول « المؤلف » إلى أن يفقده الإرادة ، وهو كما نعلم من خلال المسرحية قوى الإرادة حتى ينتهى إلى حالة من حالات الانهيار التام ، فهو على استعداد لأن يفعل أى شىء يخرجه من الحالة التى أوقعه فيها المدير ، عندما سلط ضوء الأباجورة القوى على عينيه وهو يتكلم .

ولهذا الموقف الذى رسمه « على سالم » ؛ صورة نفسية أوضحتها مدرسة « التحليل النفسى » ، هى أن المؤلف ـ فى المسرحية ـ قد انتابته تلك الحالة التى تعرف فى علم النفس الحديث بالفوبيه أو المخاوف المرضية ، وهى هنا فى «البوفيه» تتمثل فى الخوف من الضوء الساطع . وتفسير ذلك ـ دارمياً ـ هو أن هذا الخوف ـ فى حد ذاته ـ رمز لصراع فى نفس المؤلف ، بطل المسرحية ، بين اللاشعور والضمير ، من نوع الصراع الذى يحدث فى حالات الحصار ؛ وهو واقع بالفعل على بطل المسرحية خوفاً من نتائج تحقيق الرغبات المحرمة المكبوتة فى اللاشعور . وسرعان ما يُسقط المؤلف هذا الخوف على شىء خارج نفسه ، وهو هنا يسقطه على الضوء الساطع ، المنبعث من الأباجورة ونلاحظ أن الحوار أو بمعنى أصح : الحصار ـ قد امتد تأثيره إلى الحد الذى صرخ معه المؤلف : مش عارف . . مش عارف . . مش عارف . . أرجوك الأباجورة تاعبانى ! إنه لا يملك حرية أن يقول ما يريد ؛ لقد فقد حرية القول وحرية الفعل !

وهو برغم انتزاع إنسانيته يحدد موقفه الصحيح ـ برغم الظروف التى وقع تحت تأثيرها .

يقول : أنا لازم استحمل . . فيه ناس كتير استحملت . . . سقراط استحمل . . جاليلو . . الحقيقة هى الفن . . أنا لازم أكتب فن لو ما كتبتش فن حابقى مجرم . . الفنان اللى ما بيكتبش فن يبقى مجرم . .

ثم يبلور « على سالم » القضية ؛ موضحاً رؤيته الواعية عندما يحدد أن الذى يجلس على كرسى السلطة ؛ يملك أن يقول نعم أو لا ؛ وما دون ذلك عليه الطاعة ؛ له أن يتحكم فى كل شىء حتى حرية الإنسان طالما أن الظلم فلسفته ـ وهذا شرط من شروط تأجير « البوفيه » الذى استخدمه « على سالم » رمزاً للقهر والتسلط ، من قبل الذين يجلسون على مقاعد السلطة .

ولأن المؤلف قد فهم فلسفة اللعبة « لعبة الكراسى » فقد انتهز الفرصة ؛ وجلس على الكرسى ـ رمز السلطة ـ فى غفلة من المدير فاستطاع أن يملك ما لم يستطع أن يملكه وهو بعيد عن الكرسى . ملك حق المنع والمنح . . استطاع أن يمارس القهر على المدير الذى أصبح ضعيفاً كذبابة ـ مادام من شروط العقد فى (البوفيه) ما يبيح له هذا .

ولأن المؤلف فى الأساس فنان ، والفن فى رأيه هو الحرية ، فلم يحاول أن يتمسك بهذا الكرسى ، فتركه ـ ثانية ـ للمدير الذى عاد إلى ممارسة اللعبة من جديد . لعبة المنح والمنع . لعبة القهْر والتسلط من أجل . . اللاحرية .

الكاتب والشحات :

وإذا كان « على سالم » قد تناول قضية الإنسان والحرية فى البوفيه ، فهو فى مسرحية « الكاتب والشحات » يناقش القضية

نفسها ، ولكن من زاوية جديدة إذ يتناول الإنسان والصحافة وشرف الكلمة ، عندما تكون كالسيف ، سيف الحق ، وعندما تكون كالخنجر . . خنجر الخيانة . عندما تصبح الصحافة هى لسان السلطة بدلاً من كونها لسان الشعب !!

والمسرحية تتناول أزمه ذلك « الشحات » الذى أصبح شحاذاً بالصدفة ؛ وذلك أثناء مواجهته للكاتب المعروف « الأستاذ زرمبيح » الذى يوجد على قمة أكبر الأجهزة الصحفية فهو يتحدث فى الإذاعة ، والتليفزيون ، يكتب الشعر والقصة والسياسة . هو رئيس تحرير ، ورئيس مجلس إدارة ، يقرر أنه اشتراكى (**بس اشتراكى وطنى مصرى . مؤمن بالعروبة مؤمن بالأديان وبالقيم الروحية ؛ مؤمن بالنيل والأرض الطيبة ، والهوا والفلاحين والعمال والرأسمالية الوطنية والجنود والمثقفين ، أنا ضد الشيوعيين فقط**) .

وواضح أنه يرفع الشعارات لإرضاء كافة الأطراف ؛ فلقد كان قبل الثورة يدافع عن « الملك » ثم سبه فيها بعد !! ودافع عن (محمد نجيب) ثم سبه ـ أيضاً ـ فيما بعد وكتب أجمل الكلمات عن « عبد الناصر » ؛ ثم كتب أقذر الشتائم عنه ، إنه على حال من التقلب يظهر بها شخصيته الانتهازية ؛ وتطلعه الطفيلى على حساب صحوة الضمير وحرية الكلمة . . . وصدق التعبير . .

وعندما يواجهه (الشحات) فى لحظة من لحظات ثورته وغضبه مواجهة موضوعية (والشحات فى هذه المسرحية يمثل الإنسان بصفة عامة ؛ الإنسان الذى لا يقبل الزيف لأن جوهره نقى ؛ ولو كشف هذا الزيف وعرفه لتخلص منه ولو بالتخلص من الحياة ذاتها ، وهذا أضعف سبيل للمقاومة ؛ وهذا ما حدث (للشحات) فى نهاية المسرحية) يفهم الحقائق . . يفهم حقيقة هذا «الكاتب » الذى كان يؤمن به فى يوم من الأيام . . يقول :

الشحات : **من أكثر من ثلاثين سنة وكل كتاب البلد قاطعين تذاكر ذهاب وإياب فى كل سجون مصر . . واللى بيترفد ، واللى بيتنفى ، واللى بيتعزل . . واللى بيقعد فى بيتهم . . حضرتك ما بيحصلكش حاجة أبداً . . كل أنواع السلطة اللى عدت على مصر عارفة ومتأكدة إنك وغد . . شرير . . منافق . . جاهل . . ومع ذلك بيحموك وبيرفعوك لفوق . . دائماً لفوق . . عمرك حتى ما خدت انفلونزا . . ليه ؟!**

الكاتب : **كل أنواع السلطة محتاجانى . الأنبيا لوجت تحكم حاتحتاجنى**

الشحات : **موهوب ؟! ذكى ؟ مخلص ؟ شريف ؟!**

الكاتب : **لأ . . خدام وشحات .**

الشحات : **الحاجتين دول هم سكة السلامة .**

الكاتب : **أحياناً . . السلطة بتحتاج الشرفاء . . لكنها دايماً عاوزة الخدامين . . دى الحقيقة اللى أنا عرفتها بدرى . . وعلى الكاتب أنه يختار وأنا اخترت . . اخترت بوعيى . . وبكامل إرادتى . .**

وعندما يكتشف « الشحات » هذه الحقيقة لا يملك إلا أن يطلب من « الكاتب » أن يقتله قتلا ماديا ملموساً « بالمفك» الذى أعطاه له ؛ فلقد قتله من قبل عدة مرات قتلاً معنوياً . نراه يعطيه المفك يقول :

ـ برافو . . أنت دلوقت معاك قلمك . قاعد على مكتبك . . والباب مقفول عليك ؛ والورق قدامك . والمطبعة بتستناك . حاتكتب وحاتشوف دلوقت بعنيك تأثير قلمك (يأمر بحزم) اكتب « وبلا تفكير » الكاتب يغمد المفك فى قلبه ؛ والشحات يطلق آهة مكتومة ويموت . .

وهذا هو البعد التراجيدى فى شخصيته ؛ وذلك لأنه عرف الحقيقة ، ولم يستطع مقاومتها أو مواجهتها مواجهة فعلية لعجزه ، ففضل الموت على الحياة بدون مواجهة ويتضح من هذا أن البطل التراجيدى عند « على سالم » ليس كالبطل التراجيدى القديم الذى كان يتصارع مرة مع الآلهة ، ومرة ـ مع القدر ـ بقدر ما هو هذا البطل التراجيدى الذى يتصارع مع واقعه ، ولا يملك إزاءه المقاومة ؛ فيشعر باغترابه فى هذا الواقع ، فيكون الموت حلاً لعذابه التراجيدى ! وهذه النقطة سوف نعطيها اهتماماً خاصاً ؛ عندما نتعرض بالنقد لبعض جوانب المسرح عند « على سالم » بعد تحليلنا لها بداية . .

الملاحظ والمهندس :

فى مسرحية « الملاحظ والمهندس » تعرّض « على سالم » للواقع وهو فى صراع بين ضدين ويكشف أبعاد كل منهما على حدة فيصور هذا التعارض فى الموقفين : موقف (الملاحظ) الذى يمثل ـ فى المسرحية ـ الأصالة التى لها جذور ممتدة فى الواقع ؛ وهذه الجذور تجعل شخصيته ثابتة متزنة ؛ لا يخاف من شىء فليس هناك ما يدعو إلى الخوف ، لأنه على علم بكل الظروف الموضوعية المحيطة بواقعه فهو منه وله ؛ وليس دخيلاً عليه . وموقف « المهندس » الذى يمثل « المعاصرة » والذى

ليس له جذور تعطيه خاصية الامتداد فى الأرض ؛ ومن هنا فهو شخصية مهتزة لأنها ليست نتاج الواقع المحيط بها ، ولكنها دخيلة عليه ، هو يبحث عن أمنه الشخصى ؛ ويستخدم القوة ـ قوة السلاح ـ وسيلة لتحقيق هذه الغاية . والمسرحية تناول فنى ذكى لقضية الأمن والأمان المطروحة على الساحة الدولية .

يدخل « المهندس » على « الملاحظ » فى الاستراحة المعدة لهما معاً ؛ ويغير كل شىء ، يستبدل بمفردات المعيشه البسيطة كل ما توصلت إليه التكنولوجيا الحديثة من تطور .

المهندس : الحيطان تتلزق ورق تاخد وش زيت ، وبعدين تتلزق ورق . . الأرض تتفرش موكيت . . الحوض ده يتغير . . يبقى ستانلى ستيل . ويركب على الصنبور فلتر (ميكرونايت) .

ويطلب المهندس من (الملاحظ) ضرورة التخلص من كل الأشياء التى يمكن أن تهدده ـ فيما أسماه ـ بأمنه الشخصى . ويلاحظ أن « على سالم » قد أجاد فى فنية دارمية ترجمة الخوف الذى ينتاب « المهندس » الدخيل . خوفه على أمنه وإحساسه بعدم الأمان . فى هذه المنطقة الغريب عنها .

أ - خوفه من وجود القصب فى حقل قريب من الاستراحة .

المهندس : أى حد يستخبى فى القصب ، ممكن يصطاد حد فينا (الملاحظ تستولى عليه دهشة مفاجئة)

الملاحظ : محصلش قبل كده ؟

المهندس : **اللى محصلش قبل كده ممكن يحصل بعد كده**

ب - يحمل مسدساً ؛ وعندما يسأله الملاحظ عن السبب يقول :

ـ تسليح شخصى أهم حاجة بالنسبة للإنسان هى أمنه الشخصى . بين المصنع وبين المساكن اتنين كيلو . . ممكن حد يطلع علىّ !

ويقرر فى موضع آخر ـ فيما يتعلق بأمنى الشخصى :

- ما أقدرش أسيب المسائل سداح مداح . . ولابد أعمل حساب كل الاحتمالات .

جـ - يملك رشاشا صغيراً لنفس السبب « الأمن الشخصى » ويشعر فى الوقت نفسه أن مجرد وجود السكاكين والشوك فى المنزل تعدّ سبباً من الأسباب التى تهدد أمنه الشخصى ، وعندما يشعر « الملاحظ » بهذا يقوم بإلقاء السكاكين والشوك من النافذة ؛ والمهندس يفسر الأمر تفسيراً آخر يقول للملاحظ :

-- ممكن تستاء منى وبعدين يتزايد استياءك ويتحول لحقد . . حقد يعمى قلبك ويشل عقلك .

ويكثف « على سالم » هذا الخوف فى نهاية المسرحية ، عندما يسأله الملاحظ :

-- ماذا ستفعل مع العقارب ؟!

والملاحظ يستطيع أن يتخلص منها بضربة (شبشب)
ويسأله المهندس فى ارتياب :

-- يعنى لو قرصت حد . . تموته ؟!

الملاحظ : فى دقايق . . بس مش أى حد . . أهل المنطقة ـ هنا ـ واخدين عليها . . أنا شخصيا اتلدعت منها كثير

وعندما يسأله « المهندس » عن الطريقة التى بها يستطيع أن يتخلص منها يقول . الملاحظ : زى ما حضرتك شفت . . بالشبشب .

المهندس : بالشبشب ؟!

الملاحظ : أو بالجزمة . . أو بالقبقاب . دى الأسلحة الفعالة . .

ويمارس « الملاحظ » على « المهندس » التخويف لإحساسه بأنه لا فائدة فيه ، طالما ظل هذا الشىء يحتاج تفكيره . . (الأمن الشخصى) . . كما يراه هو . . لا كما يحدده الواقع وينام « الملاحظ » وهو يشعر بالأمن والأمان لأنه صاحب المكان . ولا شىء يؤرقه ، بينما يجلس المهندس على سريره ، يرفع المخدة بحذر ، ويبحث تحتها . ينقل بصره بين الجدران . ينحنى تحت السرير ويراقب أسفله يعود بسرعة لأمتعته ، ويخرج مصباحاً كهربائياً صغيراً ، يمسكه بيده اليسرى ، وباليمنى يمسك المسدس ، يتذكر شيئاً . . يترك المسدس ويمسك فردة الشبشب بدلاً منه ، يبحث جيداً تحت السرير ، يجلس متلاحق الأنفاس . . ينظر حوله ببطء فى دائرة كاملة . . يقفز فجأة واقفاً . . يراقب مقعدا صغيراً يمسك بمسدسه فى يد والرشاش فى اليد الأخرى . ويستمر على هذه الحالة من الخوف إلى أن ينزل الستار . وسوف يفشل (المهندس) تماماً فى إحداث أدنى تواصل بينه وبين الملاحظ (المطمئن) ، طالما ظلّ هذا الوهم قائماً على الدوام ، وهم (الأمن الشخصى) .

المتفائل :

تعتمد مسرحية (المتفائل) على شخصية واحدة هى

شخصية (المتفائل) ويلاحظ أن مسرح الشخصيات – على عكس مسرح الأنماط – يفترض أن الإنسان يتفاعل على الدوام مع بيئته . . . ومع واقعه بكل أبعاده ومع كل نقطة احتكاك بالواقع ترجع الشخصية إلى تعديل أفكارها والتأثير فى واقعها .

● والمتفائل فى هذه المسرحية ليس إنساناً عاديا ، لكنه عالم (حاصل) على درجتى دكتوراه ، له العديد من المحاضرات والمقالات الخاصة بحل مشاكل الإنسان ، نشرها فى البلدان الأوربية (ألمانيا – هولندا – انجلترا – أمريكا) وهو متفائل جداً بأنه سوف يستطيع أن يقابل هذا المسؤول الكبير ويتفاءل جداً بأنه سوف يشركه معه فى حل مشاكل الإنسان . ومتفائل جداً بأنه سوف يسعد بلقائه لحاجته إلى أمثاله من المخلصين الذين يساعدونه فى حل المشاكل . . يقول : (هو مشغول جدا ، هى دى المسألة – باختصار مليون مشكلة بيصبوا عنده وتلاقيه يا عينى نفسه فى ناس مخلصين تساعده) .

-- وهو مصر على مقابلته حتى (ولو اضطر إلى أخذ إجازة سنة بدون مرتب أو أربع سنين إعارة) . . وهو مؤمن بهذا المسئول الكبير جداً . . يقول :

-- (على فكرة يا آنسة ، أنا مؤمن بيه جداً . . مش مؤمن بيه علشان الحاجات اللى عملها ؛ لأ مؤمن بيه علشان الحاجات اللى هايعملها . . هايعملها بعد ما يسمعنى . . أنا عندى حلول لكل المشاكل . . وحلول مبينة على أساس علمى . الأكل والسكن والتعليم والمواصلات ؛ وكله . كل حاجة) .

١ - فى محاولة أولى من (المتفائل) لكسر حدة الانتظار ومرارته ، يتوهم أن هناك صديقاً قد مات فيسرد قصته على (السكرتيرة) التى تستمع إليه ولا تتكلم معه .

(وعلى سالم) لا يسرد هذه الحكاية على لسان (المتفائل) بلا هدف ، بل يأتى بها من خلال شخصية المسرحية ، ليعطيها مدلولا رمزياً لمعاناة الإنسان المصرى عبر تاريخه المعاصر – خاصة المثقف – فيبدأ به منذ الطفولة ثم الجامعة . ثم السجن بسبب أحداث (حريق القاهرة) فى يناير ١٩٥٢ ؛ ثم خروجه من السجن لكى يدخل الجيش ، ثم أسره فى معركة ١٩٥٦م ثم سفره إلى العراق للعمل ؛ وعودته بلا شىء ثم رحيله إلى سوريا بعد قيام الوحدة بين مصر وسوريا ، ثم عودته بعد الانفصال أو ذهابه إلى اليمن لكى يشترك فى الحرب هناك ودخوله حرب ١٩٦٧ ؛ وإصابته فى مقتل . وعلى سالم يلخص تلك المعاناه التى يعانيها الإنسان المصرى فى جملة رائعة إذ يقول على لسان بطله الوهمى – (أنا حاربت دفاعاً عن حقوق الآخرين فى كل مكان . نفسى أحارب دفاعاً عن حقوقى) ثم دخوله حرب ١٩٧٣ واشتراكه فى العبور وموته فى المعركة .

٢ -- وفى محاولة ثانية من المتفائل لكسر حدة الانتظار – ومرارته يحاول مغازلة السكرتيرة وينجح بالفعل فى إقامة علاقة عاطفية بينه وبينها رغم صمتها الدائم . .

ونلاحظ أن (على سالم) قد استخدم فى محاولته الأولى (الرمز) لكى يبين – من خلاله – معاناه الإنسان المصرى وصموده . وهو هنا – فى محاولته الثانية يستخدم (الحلم) فهو من خلال تلك العلاقة العاطفية التى يتوهم قيامها بينه وبين السكرتيرة ، يسقط حلمه فى التغيير ، تغيير الأوضاع وما يتحقق معه من رفع لهذه المعاناة التى يعيشها الإنسان . من أجل تحقيق طموحاته . . يحلم معها فيما يريد أن يكون بالفعل ويدور فى لا شعوره يقول :

-- (كل ولد من ولادنا هاياكل بيضة مسلوقة كل يوم الصبح . . هانصيف كل سنة . وهانشتى كمان ، إحنا والولاد هانتمتع بكل شىء مش هايبقى فيه حفر فى الشوارع علشان حد يقع فيها . الكتب هاتبقى رخيصة جداً والمزيكة . . مرتباتنا هاتكفينا وهاندخر منها كمان . . والأولاد هايطلعوا أحرار ، لأنهم هايتربوا فى مجتمع ديمقراطى حقيقى . . العلاج مجاناً – مفيش خوف من المرض – أنا مش بكلمك عن مجتمع خيالى هو ده هايبقى حال مجتمعنا بعد ما أقابله . التغييرات دى كلها مش هاتاخد وقت طويل !) .

وهو متفائل حتى فى حلمه ؛ وفى خضم حالته تلك من الانتظار ومرارته وحلمه وخيالاته . يفقد كل شىء حتى إنه يسأل نفسه لم جاء لمقابلة هذا المسؤول الكبير ؟

ويقرر فى النهاية – أن يقتحم المكتب لكى يقابله ، وينتهى يأس الانتظار ، ولكن المفاجأة تصفعه : **« لا أحد . . لا شىء . . لا مكتب . . لا مقاعد . . جدران فقط . . أرض وسقف . . لا أحد . . لا شىء . . لا شىء . »**

ويصاب « المتفائل » بحالة من الذعر تؤدى إلى موته ، ليفقد كل شىء بما فى ذلك الحياة فليس للحياة قيمة ؛ طالما أنه لا طموح فيها . .

القاهرة : أحمد عبد الرازق أبو العلا

محمد سلماوى وعالم المنطق المعكوس

د. عبد العزيز حمودة

هناك من الكتاب المسرحيين من يستغرقون سنين قبل أن يضعوا علامتهم على الحياة المسرحية ويأخذوا مكاناً مميزاً بها . وهناك من يظهر تمايزهم منذ أول عمل مسرحى يخرجون به للجمهور . ومحمد سلماوى هو من ذلك النوع الأخير ، فقد أخذ مكانه بالفعل منذ أول عرض قدم له من قبل نحو عامين وصار اليوم أحد الأسماء الهامة فى المسرح المصرى فى الثمانينيات .

ذلك أنه قد اتضح منذ البداية أن محمد سلماوى يقدم لوناً جديداً من المسرح من حيث الشكل والمضمون على السواء ، ففى مسرحيتى « فوت علينا بكره » و « والـلى بعده » اللتين قدمها مسرح الطليعة من إخراج سعد أردش فى يناير ١٩٨٤ استخدم الكاتب لأول مرة بعض تكنيكات الشكل العبثى لكى يصل فى النهاية إلى نتائج مناقضة تماماً لما يرمى إليه مسرح العبث الغربى .

فعلى حين ينطلق مسرح العبث فى الغرب أساساً من إيمان بعبثية الوجود يعرض مسرح محمد سلماوى عبثا من صنع الإنسان نفسه وليس من صنع الحياة ومن ثم فهو يدعو للثورة عليه وتبديله لأنه قابل للتغير ، ولا يدعو للاستسلام له كما هو ، والعزوف عن « منطقته » كما يفعل كتاب العبث الغربيون .

وفى النشرة المصاحبة لعرض المسرحيتين يعبر المؤلف صراحة عن ذلك بقوله :

« . . إن العبث فى رأيى هو الوسيلة المثلى للتعبير عن بعض جوانب واقعنا المعاصر ، فقد تفاقمت مشاكل حياتنا اليومية بسرعة مذهلة خلال السنوات القليلة الماضية بحيث أصبحت المسافة بين الحياة التى كنا نعيشها فى الماضى وتلك التى نعرفها اليوم هى المسافة بين المسرح الواقعى والذهنى والمنطقى الذى عرفناه فى الستينيات ، وبين هذا الذى أكتبه اليوم نقلاً عن واقعنا الجديد الذى خلقه عهد السبعينيات . .

لذلك ربما يكون ما أكتبه هو الواقعية ذاتها لأن واقعنا اليوم عبثى . . وطريقنا لتغييره مرتبط بمدى إدراكنا لعبثيته ! » .

وفى مسرحيته الأولى ذات الفصل الواحد يلتقط محمد سلماوى جملة « فوت علينا بكرة » المألوفة فيحولها فى جرأة شديدة إلى شىء جديد غير مألوف . . شىء جديد يثير سخطنا على الواقع المقلوب وكأننا نراه الآن لأول مرة من خلال عيون المؤلف فنكتشف عبثيته الصارخة . . أحمد شاب تخرج من الجامعة حديثاً ، وحينما طال به الانتظار قرر أن يسافر للعمل فى بلد عربى لكى « يكوّن نفسه » ، وهكذا تسوقه قدماه إلى مصلحة حكومية ليحصل على ختم الدولة على بعض الأوراق اللازمة للسفر . حتى الآن ليس هناك شىء غير عادى على ما يبدو . ويجىء هبوطه على تلك المصلحة الحكومية أثناء انعقاد اجتماع عام يقرر فيه عبد العال (بك) المدير إصدار قرار إدارى « بإلغاء التسيب اعتباراً من اليوم » ومعاقبة كل من يخالف القرار الجديد ، وهكذا لا يجد المجتمعون لديهم وقتاً لختم أوراق أحمد فيطلب منه عبد السلام أفندى أن « يفوت علينا بكرة » ، ولكن أحمد يرتكب خطأ العودة ثانياً بعد أن ينفض الاجتماع ، فتبدأ عملية محاسبة عسيرة : لماذا يريد أن يترك البلد التى تحتاج إلى سواعد الجميع ؟ البلد التى ربته وجعلت منه رجلاً ؟ ولماذا هذه اللهفة على « تكوين نفسه » ؟ ثم إذا كان على وشك الزواج فلماذا لم يحضر خطيبته معه ؟ ألا يحتمل أن يكون كاذباً ؟ وإذا كان كذاباً وهو غير خاطب

فلماذا لا يتأهل قبل أن يسافر إلى الخارج وحيداً ليعيش مع الإحساس القاسى بالغربة ؟ وخير البرِّ عاجله .. العروس موجودة وجاهزة ويمكن عقد الكتاب فوراً .

ويخرج عبد السلام أفندى من خلف الملفات مرتدياً ثوب زفاف أبيض يتخايل به على المسرح ، نعم فالعروس هى عبد السلام أفندى شخصياً وحينما تصل الأمور إلى هذا الحد وحتى يحافظ الشاب على البقية الباقية من عقله يصرخ بأنه لا يريد شيئاً ولا يريد أختاماً ولا يريد السفر بل يريد فقط أن يتركوه يعود إلى بيته ، فيرد عليه عبد العال (بك) بمنطق لا يدانيه منطق أرسطو ذاته :

تخرج ازاى يا أستاذ ؟ هى المسألة فوضى وإلاّ إيه ؟ بقى تدخل مكتب حكومى وتضيع وقت كبار الموظفين وبعدين تقول سيبونى أروح أمال كنت جاى ليه ؟ علشان تتسلى ؟ ما قلنالك تتفضل من غير مطرود ما عجبكشى ، فوت علينا بكرة ، برضه ما عجبكشى . دلوقت جاى تقول روّحونى ؟ الراجل لازم يبقى له موقف ثابت ، يبقى له كلمة ! .

إن هذا سلوك مريب يثير الشبهات ولابد من محاكمته ، وهكذا تبدأ المحاكمة التى يكال له أثناءها سيل الاتهامات . وتنتهى المحاكمة وقد قرروا تنفيذ رغبته وختم أوراقه . وهكذا يدفع أحمد إلى الجدار المقابل ويحمل الموظفون خاتم الدولة الضخم المرعب ، الذى يذكرنا برمز الإخصاب فى الكوميديا الإغريقية القديمة ، ويظلون « يختمونه » به على ظهره بعد أن جردوه من ملابسه إلى أن يموت فى مشهد اغتصاب جنسى ورمزى عنيف هو ذروة المسرحية .

وهكذا تتطور الحدوتة التى توقعنا فى الدقائق الأولى بأنها عادية بطريقة جديدة تماماً وتنتهى بنهاية أبعد ما تكون عن العادى المألوف .

وفى المسرحية الثانية « اللى بعده » يحقق محمد سلماوى نفس الهدف ويتبع نفس التكنيك الدرامى فهو ينطلق من موقف واقعى عادى ، بل أكثر من عادى : « طابور » ، أى طابور نراه عشرات المرات فى اليوم الواحد أحياناً ، إلى تصويره كواقع عبثى يجمع بين السخرية والمرارة ، بين الضحكة الصاخبة أحياناً والألم الموجع ، محققاً بذلك نفس ما حققه فى المسرحية الأولى ، وهو تحويل المألوف إلى الجديد وغير المتوقع من خلال تصوير عالم مقلوب مفاهيمه معكوسة ، لهذا يتحتم علينا قبل أية مناقشة مستفيضة أن نعرض لهذه المسرحية أيضاً بالتلخيص .

تبدأ « اللى بعده » بموقف بسيط ، عادى جداً ، وهو مجموعة من البشر ينتظرون فى طابور . ينتظرون ماذا ؟ لا يهم .. ! فالمسرحية تبدأ وتنتهى دون أن تفصح عن الغاية أو الهدف من وراء هذا الطابور اللهم إلا انتظار الجميع لدورهم . الأسماء أيضا لا تهم .. فلدينا محمود وحامد وحمدان ومحمدين وحميدة وحامدة .. والآخرون الجميع فى حالة انتظار ، وكل واحد منهم ينتظر أن يتحرك الطابور حتى يجىء دوره لينال ما ينتظره . وتدخل سيدة تحمل « غيارا » من ملابس زوجها حتى يغير ملابسه التى لابد أنها اتسخت منذ عدة شهور من الانتظار ، ولا مانع أيضاً أن تحمل للزوج معها « حلة محشى » ، وهناك النائم وهناك المريض الذى يجلس على كرسى لا يعرف أحد أين وكيف جاء . عادى ؟ ربما .. وتبحث الزوجة عن زوجها الذى يبدو أنه ضاع أو ذاب أو حتى مات دون أن يصيبه الدور ..

ويدخل « الدكتور » — مرة أخرى لا يهم الاسم — والذى لا يعرف أحد من أين جاء وأين موقعه فى الطابور ، ويفرض نفسه على الطابور ، أو بالأحرى يسمح له الطابور بذلك طواعية ، بل يدفعه الواقفون فى الطابور ، إلى ذلك دفعا . وتحت شعار التنظيم يبدأ الدكتور فى إعطاء كل واحد من المنتظرين رقماً — وفى مرحلة ما فى المسرحية يصبح الرقم أهم من الاسم — وهكذا يتم تنظيم هذا الطابور اللا نهائى الذى يصل إلى أكثر من خمسين مليون منتظر ، وحينما يسقط الجالس على الكرسى ميتاً بعد سنوات من الانتظار لا يعلمها إلا الله ، يقدم الكرسى للدكتور دون أن يطلبه ليجلس فوقه سيدا آمرا مطاعا . بل إنهم جميعا يضعون اسمه على رأس القائمة قائمة الموجودين بالطابور ، وهكذا يأتى دوره ويخرج ليخلو الكرسى وليظهر « دكتور » آخر (لا يهم الاسم للمرة الألف) ليقترح تطبيق النظام وليفرض عليه الحاضرون مرة أخرى أن يحتل الكرسى الفارغ رغما عنه فيوضع اسمه على رأس القائمة .. ! عادى ؟ لا يمكن أن يكون هذا هو نفس الطابور البسيط العادى الذى بدأ به محمد سلماوى : لقد قطعنا مع الطابور البسيط رحلة لا تقلّ فى أهميتها ولا تختلف كثيراً عن رحلة خاتم الدولة وشعار النسر فى « فوت علينا بكرة » . وبعد أن كان أحمد مجرد شاب بسيط أصبح يمثل الإنسان العادى فى تعامله مع روتين عفن ، وبدلاً من الديوان الحكومى المحدد أصبحنا فى نهاية المسرحية أمام الأنظمة البيروقراطية بأكملها ، وبدلاً من خاتم الدولة البسيط ، أصبحنا أمام غول قاتل .. ونفس الشىء فى المسرحية الثانية . حيث يتحول الطابور البسيط إلى مجتمع بأكمله ، وحيث ننتقل بالتدرج السريع والمقبول من مجرد انتظار الدور للحصول على سلعة لنجد أنفسنا

فى النهاية أمام رموز واضحة للقهر والخداع والخنوع والسذاجة ! .

لقد نجح المؤلف فى تطويع مسرح العبث لمضمون مصرى خالص ليس باختياره لموضوعات مستمدة من الواقع الذى نعيشه فحسب وإنما أيضاً باستخدام الأساليب العبثية بشكل مختلف ولأهداف جديدة . لذلك جاء العرض الأول لمحمد سلماوى ممثلاً لمسرح جديد يقدم رؤية جديدة ويعبر عنها بشكل جديد أيضاً يميزه عن بقية كتاب المسرح من جيل الثمانينيات .

لقد نجح محمد سلماوى ، فى رأيى ، فى تقريب عالم العبث وتطويعه تماماً كشكل مسرحى لتناول « ظروف إنسانية » خاصة بنا وليست مجرد ترف فكرى ، كما فى العبث الغربى ، فالمواقف المسرحية لمحمد سلماوى هى من صميم الواقع المعاصر والمحلى ، وهو واقع يتفحصه المؤلف جيداً ويكتشف جوهره الذى يرى أنه المنطق المقلوب وليس مجرد « فقدان الاتزان » كما فى الكوميديا التقليدية . وتفرض تلك الرؤية على المؤلف استخدام القالب العبثى عن إيمان راسخ بأن هذا القالب هو الأقدر على التعبير عن الواقع الذى يريد تصويره وأن « العبث » ليس غريباً عنا . لذلك عندما يتعجب أحمد مما يجرى حوله فى المكتب الحكومى فى « فوت علينا بكرة » ويقول : « ياإخوانا مش معقول كده ! أنا مش قادر أصدق اللى بيحصل ده ! ثم يضيف فى سخرية : « أنا حاسس إنى باتفرج على مسرحية من مسرحيات اللا معقول . يجيئه رد عبد السلام افندى على الفور : « أهو احنا بتوع اللا معقول » احنا اللى بدعناه قبل ما يعرفوه فى بلاد بره ! عايز إيه بقى ؟ ! » .

ويستعد محمد سلماوى هذه الأيام لإصدار مسرحيته الجديدة « القاتل خارج السجن » وهى ثالث مسرحياته المنشورة والحق أن المسرحية الجديدة التى ستقدم فى افتتاح الموسم المسرحى القادم تثير أكثر من تساؤل أو إذا شئنا الدقة تثير فينا أكثر من رغبة ينجح المؤلف فى إشباعها بشكل ملحوظ . ولكن أهم ما تؤكده المسرحية الجديدة فى رأيى هو استمرار الكاتب المسرحى على نفس ذلك الخط الجديد الذى ابتدعه فى مسرحيتيْه الأوليين .

فالفنان أو الأديب ينوع ما يشاء ويستخدم من درجات الألوان ما يريد من عمل إلى الآخر ومع ذلك يبقى عالمه محدد المعالم واضح الخطوط ، لأن الفنان الذى لا تتضح معالم رؤيته هو فنان مشوش الفكر يفتقر الرؤية الأساسية للواقع . والفنان الذى تتعدد رؤاه يصبح فريسة سهلة للتناقض وعدم الاتساق مع الذات . من هذا المنطلق تضع أعمال محمد سلماوى المسرحية الثلاث علامات بارزة لطريق واضح ، وهو نقد الواقع الذى نعيشه بجوانبه الاقتصادية والسياسية المختلفة ، ويظهره كواقع مقلوب يحكمه المنطق المعكوس .

لقد قدم محمد سلماوى نقداً عنيفاً للأجهزة البيروقراطية المتحجرة ومأساة التعامل معها فى « فوت علينا بكرة » ، وانتقد النظام العام للحياة المصرية فى « اللى بعده » مع تنويعة جديدة نجح بها فى تحويل طابور الانتظار البسيط واليومى لأى شىء ، وكل شىء إلى طابور لا نهائى يحمل من الدلالات الميتافيزيقية والفلسفية ما يعطى للواقع الفيزيقى أو الحسى أهمية جديدة ، وكانت مرة ثانية رؤية مأساوية واضحة المرارة للواقع .

وهو فى مسرحيته الجديدة يقدم رؤية مأسوية أخرى لهذا الواقع ذى المنطق المعكوس أكثر إيلاماً هذه المرة وأكثر جرأة لأنها تدخل ميدان التجربة السياسية وما يتصل بها من جزئيات ، كعلاقة الفرد بالسلطة وحرية الرأى والتعبير عنه ، ومفاهيم الديمقراطية التى تفرض عليها نسبية عبثية واضحة خاصة بدول العالم الثالث ، ومفاهيم البطولة والالتزام السياسى والانسحاب من الواقع ، وجوانب أخرى كثيرة تتصل جميعها بنقطة الانطلاق الأساسية للمسرحية وهى : متى يجوز ـ أو لا يجوز ـ للنظام أن يقبض على إنسان لمجرد أنه « قاتل محتمل » أو لكى نكون أكثر دقة فى تفسير النص ، لمجرد أنه « ثورى محتمل » . وحتى نفهم دلالة تلك الصفة لابد أن ندرك منذ البداية أننا هنا نحاسب البشر ونلقى القبض عليهم ونعذبهم ونستجوبهم ونهين آدميتهم لا لشىء فعلوه أو لشىء يحتمل أنهم فعلوه ، بل لذنب يحتمل أنهم يفكرون فى ارتكابه فى يوم من الأيام . وهكذا فإن مسرحية « القاتل خارج السجن » ـ مثل مسرحيته « فوت علينا بكرة » و « اللى بعده » ـ تصور عالما لا يحكمه المنطق بل المنطق المعكوس وهو العالم الذى يبدو حتى الآن أنه سيظل عالم المسرح الذى يكتبه محمد سلماوى . والتنويعة الجديدة فى المسرحية الأخيرة للمؤلف هى أن السلطة هذه المرة قد اتخذت لنفسها فى هذا العالم المقلوب الحق الإلهى فى محاسبة الناس ليس على أعمالهم وإنما على نواياهم .

ونحن هذه المرة أمام نبيل الشاب الذى يرتفع ستار الفصل الأول وهو يزج به فى السجن بتهمة « القتل مع سبق الإصرار والترصد » ، قتل من ؟ لا نعرف ولا هو يعرف ، أين ومتى وكيف ولماذا ؟ أيضا لا أحد يعرف ولا هو يعرف ولا يهم كثيراً إن عرف أو لم يعرف . وسرعان ما يتضح لنا من خلال تطور

أحداث الفصل الأول ، والذي يقدم لنا بانوراما لشخصيات السجن ، إن هناك تباعداً كبيراً ما بين نبيل وبقية شخصيات السجن : المعلم حميده تاجر مخدرات وجلال ، خليله ورفيقه وعباس وأحمد ، القاتلان والأستاذ يوسف عبد الملك ، « المثقف الثورى » (!) ومجدى ، المعيد بالجامعة بالإضافة إلى عبد القادر (بك) مدير السجن وعبد المعطى وعبد العاطى ، السجانين . ومع تتطور الأحداث يتأكد لبقية الشخصيات أيضاً أن نبيل قد ألقى القبض عليه عن طريق الخطأ ، وعندما يصل مدير السجن إلى الزنزانة ويصيح باسم « نبيل أحمد سليمان » يتصور الجميع أنه سيفرج عنه ويسرعون بالفعل إلى تهنئته ويكون وقع المفاجأة كالصاعقة عندما يعلن عليهم مدير السجن أن نبيل مستمر فى الحبس وأنه جاء يخبره أنه مطلوب للتحقيق فى الصباح .

وينقلنا الفصل الثانى إلى غرفة التحقيق ـ ربما فى نفس مبنى السجن ـ ولكن فى جلسة التحقيق رقم ٣٠ حين يكون نبيل قد فاض به ولم يعد يحتمل تلك الأسئلة المعادة فى كل جلسة والتى نتعرف على عينة منها فى الجلسة الحالية حيث يطلب منه المحققون أنفسهم أن يذكر اسم الشخص الذى يفترض أنه قتله وأنه يحدد لهم أوصافه أيضا ! وعند نهاية الفصل حينما يضيق المحققون الخناق على نبيل بصورة كابوسية وعبثية فى آن واحد ينفجر فجأة فى وجوههم ويتفوه بانتقادات سياسية مفصحا عن « ثورته » الجديدة التى اكتسبها داخل السجن من خلال معايشته للحياة داخل قضبانه ، وهنا ينهى رئيس هيئة المحققين محضر التحقيق فى انتصار واضح . .

أبو السعود : بس خلاص ، التهمة واضحة زى الشمس ، دى تهمة سياسية يا بهوات . حكاية القتل دى كانت حيلة علشان نجيب رجله بس ، لكن التهمة الحقيقية هى التى أفصح عنها المتهم من خلال كلامه دلوقت . الكلام اللى قاله بنفسه وبدون أى ضغوط من هيئة التحقيق يشكل تهمة سياسية خطيرة . لقد نجح التحقيق فى الوصول للتهمة الخفية والتى تحولت الآن من خلال اعترافات المتهم وإفصاحه عن آرائه إلى تهمة ظاهرة يعاقب عليها القانون أشد العقاب .

وهكذا ينجح التحقيق فى « إلباس » التهمة لنبيل فيستمر حبسه كما استمر حبسه فى الفصل الأول فى ظرف معاكس وهو برأته الكاملة من تلك التهمة . لكنه عالم مقلوب يحكمه المنطق المعكوس .

وعندما نصل إلى الفصل الثالث يكون نبيل قد تحول بالكامل إلى « البطل الثورى » الذى يتحدث عنه زملاؤه بالجامعة ويتابعون أخباره والذى يحث بقية نزلاء السجن على الثورة ضد الأوضاع الفاسدة التى تحيط بهم داخل السجن وخارجه . وعندما يفرج عنه فى النهاية لعدم ثبوت التهمة ولعدم اقتناع المحكمة بنتائج التحقيقات التى جرت معه يكون خروجه من هذا السجن الصغير إلى السجن الكبير الذى يحكمه المنطق المعكوس ، لكنه يخرج هذه المرة وقد التزم سياسيا بعد تجربة السجن .

نبيل : وعلشان كده متفتكروش أن خروجى من هنا حا يخلينى ارتاح . بالعكس ده حا يكون بداية سكة ثانية سكة طويلة وصعبة . لكن هى دى السكة الوحيدة اللى ممكن توصلنى للقبض على القاتل (الحقيقى) . . القاتل اللى خارج السجن .

وكأن أحمد بطل « فوت علينا بكرة » والذى تم « ختمه » فى نهاية المسرحية الأولى قد وجد طريقه أخيرا من خلال بطل المسرحية الثالثة نبيل الذى قاوم « الختم » وخرج من السجن لكى يغير هذا العالم المقلوب .

ورغم ما قد يبدو من تباعد الشقة بين ما تقوله المسرحيتان الأولى والثانية وما تقوله المسرحية الجديدة ، فإن هذا التباعد فى حقيقة الأمر تباعد سطحى لأننا مازلنا نتحرك مع مكونات صورة واحدة مختلطة الجزئيات معكوسة الأوضاع وهى صورة تختفى فيها فكرة الدولة كعنصر تنظيم وتنسيق فتكون النتيجة عالماً تسوده ، الفوضى ويعمه الاضطراب .

وينقلنا هذا مباشرة إلى تكنيك محمد سلماوى المسرحى فى تجسيد تلك الفوضى ففى مسرحياته الثلاث ، وقد أشرت إلى أن المؤلف يستخدم تكنيك العبث ليضرب أكثر من عصفور بحجر واحد كما يقولون . فأسلوب العبث يحقق للكاتب أولاً مسافة أو بُعداً كافياً لتقديم رؤية نقدية ساخرة للواقع ، وفى نفس الوقت فإن مفتاح العبث فى المسرح هو منطقة اللا منطق وكيف تبرر المتناقضات الواضحة بشعارات أو مناقشات تبدو غاية فى المعقولية ، وهو ما يفعله محمد سلماوى فى المسرحيتين الأوليين ، ثم إن اللغة عنصر أساسى فى عملية الخداع التى توهم بتحقيق اتصال غير موجود . إذ نبقى مع كل الكلمات وسيلها دون تفاهم حقيقى ، وهو ما يحدث أيضا فى نفس المسرحيتين .

أما فى المسرحية الجديدة فإن محمد سلماوى وإن ظل قريبا إلى حد كبير من بدايته المثيرة يقترب كثيراً هذه المرة من

موضوعه ، ويتحد عاطفياً مع بطله مما يجعل المسافة العبثية الأولى غير ممكنه أصلا فيلجأ الكاتب إلى شكل أو قالب تراجيدى شبه تقليدى ينجح من خلاله فى إقناعنا بما حققه من تعاطف أساسى مع بطله .

وفى رأيى أن ذلك هو المدخل المعقول ـ وليس المدخل الوحيد بالقطع ـ لفهم مسرحية « القاتل خارج السجن » ، فالبناء يتخذ شكلاً تقليدياً يبدأ بموقف يتأزم ثم ينحدر نحو الحل ، والبطل يمثل شخصية تبدأ ببراءة واضحة ـ وهى براءة سياسية فى حالة بطلنا نبيل ـ ثم تتعرض عبر سلسلة من الصدمات المتصاعدة لعملية تطهير فيخرج البطل فى نهاية المسرحية وقد تطهر تماماً من تلك البراءة الأولى ، وشتان بين نبيل الذى يدخل إلى الزنزانة فى بداية الفصل الأول بكل خوفه وبراءته بل حتى بتعاليه الواضح على بقية نزلاء الزنزانة واقتناعه البرىء بأنه طالما لم يعمل بالسياسة وطالما لم يرتكب خطأ ما فهو برىء . وسرعان ما سيكتشف المسئولون ذلك ويفرجون عنه ، وبين نبيل فى آخر المسرحية فى الفصل الثالث وقد تعلم من خلال المعاناة والألم ، أن نقطة التغير تبدأ من داخل الزنزانة ، وأن نزلاء ذلك السجن الصغير يتمتعون بحرية اختيار أكبر بكثير من سجناء الحياة أو الواقع خارج الأسوار .

نبيل : العبرة موش بالسنين يا جماعة ولا بوجودنا جوه ولا بره . العبرة بينا إحنا . عرفنا طريقنا والاّ لأ ؟ لقينا نفسنا ولاّ لأ ؟ وسواء كنا جوه أو بره يبقى حا نعرف نفك أسرنا . حا نعرف نحرر روحنا حانعرف نخرج من السجن اللى إحنا فيه كلنا .

وما يفقده المؤلف هنا باقترابه من بطله وحرمان نفسه من سلاح السخرية الذى استخدمه فى مسرحيتيه الأوليين يعوضه بطريقة أخرى هى تحقيق قدر كبير من التعاطف مع بطله الذى يشعر معه بفداحة الظلم الواقع عليه ويثير فينا إحساساً جارفاً بالإعجاب حينما يتمرد على سجنه ويرفض الاستسلام للواقع الظالم الذى انقلبت فيه الأوضاع بل ويشجع بقية النزلاء على العمل على تغيير ذلك الواقع .

ويلجأ المؤلف إلى تأكيد ذلك عن طريق المقابلة الذكية القائمة على المفارقة بين موقف نبيل وموقف الأستاذ يوسف المثقف والكاتب والأستاذ السياسى . فنبيل يبدأ وهو يجهل واقعه السياسى تماماً ثم يتحول بالتدريج إلى المعرفة ، والأستاذ يوسف يبدأ بالمعرفة بل والدعوة الواضحة إلى تغيير الواقع ثم ينتهى وقد تحول إلى « شاهد ملك » فى قضية سياسية بالطبع ، بل ويؤكد فى أكثر من موقع بأن الكلام شىء والفعل شىء آخر . والواقع أن تكنيك المفارقة هذا يتكرر على أكثر من مستوى وبين أكثر من شخصية فى المسرحية .

ومع هذا يظل محمد سلماوى استمرارا لمحمد سلماوى إلى حد كبير . فمن خلال هذا الإطار الواقعى الصرف والذى يذكرنا بكابوسية « المحاكمة » لفرانسى كافكا فى روايته المعروفة ، يقدم المؤلف نسيجاً لا يختلف فى معظم الأحيان عن نسيج مسرحيتيه السابقتين . فهو يلجأ إلى التعبيرية التى لا تحتمل المواربة فى استخدام اللغة ، حتى فى فصله الواقعى الأول حيث نرى الجمل الحوارية تتداخل بين الشخصيات المختلفة لتقديم صورة مركبة تختلف عن الجزئيات الأصلية للحوار كلا على حدة . ثم يعود فى الفصل الثانى مرة أخرى إلى أسلوبه الذى أجاده فى المسرحيتين السابقتين وهو أسلوب العبث ونهجه الذى يستخدمه طوال الفصل ، حيث يحاول المحققون منطقة اللا منطق ، وحيث نتحدث عن الديمقراطية ونستخدم مفرداتها ونحن نعنى شيئاً آخر ، ونتحدث عن الحرية ونحن نقصد القيود ، والأمثلة على ذلك كثيرة ومثيرة :

أبو السعود : يعنى لو كان لك ملف يبقى إنت عُرضه لأن يقبض عليك فى أى وقت ، وإن كان القبض يتم دلوقت بشكل دورى ومنظم موش بشكل عشوائى زى البعض ما بيتصور . أما إذا ما كانش لك ملف مهما كان لك من نشاط فلن يقبض عليك . . ولكن بما أن كل من له نشاط يصبح له أيضاً ملف يؤدى فى النهاية للقبض عليه ، وبما أن كل من ليس له ملف لا يتم القبض عليه ، إذن فإن كل مقبوض عليه لابد أن له ملفا .

إن مسرحية محمد سلماوى الجديدة تمثل أول مسرحية طويلة يكتبها ، وللمسرحية الطويلة مخاطرها كما لها حسناتها ، لكن محمد سلماوى يثبت فى مسرحيته الطويلة الجديدة أنه كاتب مسرحى يعد بالكثير .

القاهرة : د. عبد العزيز حمودة

دراسة

"مسافر ليل".. ولغة الدراما

د. مدحت الجيار

(١) مداخل نظرية

كتب صلاح عبد الصبور (١٩٣١ - ١٩٨١) خمس مسرحيات شعرية منها ثلاث مسرحيات متعددة الفصول (طويلة) وهى « مأساة الحلاج » ، و « ليلى والمجنون » ، و « بعد أن يموت الملك » ، وبينها مسرحيتان قصيرتان ، من الفصل الواحد ، وهما مسرحيتا « الأميرة تنتظر » ، « ومسافر ليل » .

وتتميز مسرحية الفصل الواحد - عند صلاح عبد الصبور بالتكثيف الشعرى والدرامى ، وفى الوقت نفسه تتخلص من بعض مظاهر التطويل المقطعى ، أعنى من طول المونولوج بالنسبة للشخصية الواحدة ، لأن التركيز على الحدث وأطراف الصراع فيه ، يدفعانه إلى الاقتصاد القولى لمصلحة سير الدراما الشعرية حتى تتوالى المشاهد المسرحية فى يُسر ، وفى هذه اللحظة يكون الحوار والتقطيع مظهرين مهمّين لمسرحية الفصل الواحد ، إذا قيست بالمواقف الطويلة ، والمونولوجات المتعددة فى مسرحياته الطويلة .

ونلاحظ هنا أن المسرحية ذات الفصل الواحد ، تكشف عن تأثير القصيدة الدرامية التى أنتجها « عبد الصبور » قبل « الأميرة تنتظر » و « مسافر ليل » . فاتخاذ الشخصيات « كقناع للتحدث من خلالها كشخصيات : المهرج ، المغنى ، الشاعر ، الحكيم ، السلطان ، المتصوف ، أو الشخصيات المخترعة . . شخصيات تتكرر فى المسرحيات الشعرية بعد أن تأخذ أبعادها الدرامية وتتشكل إنساناً من لحم ودم ، بعد أن كانت شخصيات رمزية تساعد الشاعر على تشكيل النص فى المقام الأول .

كما أن استمرار شخصية الراوى عند « صلاح عبد الصبور » تمثل مرآة له على المستوى الشعرى ، يحل محل الجوقة وتمثل صوت الشاعر .

ونلمح أيضاً أن تعدد الأصوات فى القصيدة ، وتعدد محاورها ، وتعدد أوزانها ، وما تحمله من أنواع التضمين الشعرى بالإضافة إلى اتخاذ شكل الحكْى ، والقص ، وتحديد الزمان أو المكان . قد دخلت جميعاً فى تشكيل مسرحه الشعرى .

وأهم ما يمكن أن نلاحظه ، فى هذا السياق ، التجاوب الشعرى بين قصائد بعينها ، وبين حوار الشخصيات ، فعلى سبيل المثال نجد فى ديوانه « الناس فى بلادى » الظل والصليب ، وفى ديوانه « أحلام الفارس القديم » نجد القصيدة القائمة على الحكاية فى شكل المذكرات كمذكرات « الملك عجيب بن الخصيب » و « مذكرات الصوفى بشر الحافى » ثم فى ديوانه « تأملات فى زمن جريح » نجد « حكاية المغنى الحزين » ، و « مذكرات رجل مجهول » وغيرها .

وينتشر الموت فى هذه القصائد ، خاصة فى النهاية المأساوية التى تنتهى بها القصيدة ، ونجد حواراً مع التراث من خلال استدعاء الشخصية ، أو استدعاء بعض أبيات الشعر العربى الخاصة بالمدح ، أو تقليدها فى محاولة لكسرها ، وإثبات عكسها .

ونحاول هنا أن نشير إلى بعض المقاطع الشعرية المتناثرة فى ، هذه القصائد لنلمح تجاوب النصوص الدرامية ، وتحولها إلى المسرح فيما بعد ، عند صلاح عبد الصبور .

فمنذ المقطع الرابع فى قصيدة « الظل والصليب » نلمح خيوط « مسافر ليل » ، فى مأساة « عبده » الذى قتل من حيث لا يحتسب ، يقول صلاح :

هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله
ورؤوس الناس على جثث الحيوانات
ورؤوس الحيوانات على جثث القتلى
فتحسس رأسك
فتحسس رأسك » ص ١٥٤

وهو مقطع متوازٍ مع فكرة القتل الظالم وبلا سبب فى المسرحية .

ويتوازى شعر المدح على لسان الأصوات المقترحة للشاعر ، فى قصيدة « مذكرات الملك عجيب بن الخصيب » ص ٢٥٦ ، مع الشعر الوارد على لسان « عبده » راكب القطار (مع وجود هذا الشعر فى كثير من قصائد عبد الصبور) .

وفى ديوان « تأملات فى زمن جريح » نستطيع أن نلاحظ فى قصيدته الطويلة « حكاية المغنى الحزين » الشبه بين حزن منتصف الليل عند المغنى ، وحزن الراكب القلق ، يقول صلاح :

« فى ذلك المساء . . .
قافلة موسوقة بالموت فى الفرار ،
والأشباح فى الجرار ، والندم .
علىَّ وحدى أن أقودها إذا دعى النفير ،
نفير نصف الليل
أهوى بها ممزقاً على أخلاف سر دها
إلى مغاور النسيان والعدم » ص ٢٨٧

ويكمل هذا المقطع ما قاله عبد الصبور فى قصيدته « رؤيا » من ديوانه « تأملات فى زمن جريح » :

« فى كل مساء ،
حين تدق الساعة نصف الليل ،
وتذوى الأصوات
أتداخل فى جلدى ، أتشرب أنفاسى .
وأنادم ظلى فوق الحائط ،
أتجول فى تاريخى ، أتنزه فى تذكاراتى .
أتحد بجسدى المتفتت فى أجزاء اليوم الميت .
تستيقظ أيامى المدفونة فى جسمى المتفتت
أتشابك طفلاً وصبياً وحكياً محزوناً
يتآلف ضحكى وبكائى مثل قرار وجواب/
أجدل حبلاً من زهوى وضياعى
لأعلقه فى سقف الليل الأزرق
أتسلقه حتى أتمدد فى وجه قباب المدن الصخرية
أتعانق والدنيا فى منتصف الليل »

ص ٣٢٤/٣٢٥

والمقطعان يتوازيان مع بعض عناصر المسرحية « مسافر ليل » حيث الزمان بعد منتصف الليل ، والمنظر فى عربة قطار تندفع فى طريقها على صوت موسيقاها ، والراكب « عبده » يركب وحيداً فى آخر قاطرة ليلية ، بلا ملامح محددة ، ثم نجده ـ على لسان الراوى ـ

« فيجرب أن يلعب فى ذاكرته .
يستخرج منها تذكارات مطفأة ، ويحاول أن يجلوها ،
أسفاً ، لا تلمع تذكاراته
يدرك عندئذٍ أن حياته/
كانت لا لون لها
يسقط من عينيه أيامه
تتبدد دوامات فوق حديد الأرضية » ص ٦٠/٦١

ونلاحظ التوازى بين حالتى الشخصية (المغنى /الراكب) ونلمح العبث الكامن فيهما . وفى هذا السياق نفهم العلاقة بين « الحبل المجدول » فى القصيدة ومشنقة عشرى السترة وغدارته وخنجره (وسائل القتل) فى ذلك الليل الأزرق .

وليست هذه المقطوعات أو القصائد هى كل ما يثبت الوشائج الدرامية الشعرية بين القصيدة والمسرحية ، وخاصة فى مسرحية الفصل الواحد عند عبد الصبور ؛ وإنما هى نماذج للتدليل فقط . وقد استمرت هذه الوشائج حتى آخر ديوان لصلاح عبد الصبور (الإبحار فى الذاكرة) .

(٢)

وليست هذه الوشائج خاصة بصلاح عبد الصبور ، فنحن نجدها عند كل الشعراء الذين كتبوا المسرح الشعرى ابتداءً من « شوقى » ، و « عزيز أباظة » ، و « أحمد باكثير » ، إلى « محمد مهران السيد » ، و « محمد ابراهيم أبو سنة » ، وغيرهم ، على اختلاف رؤاهم ، ومدارسهم وطرق تشكيلهم الجمالى ، فهذا هو شأن الأنواع الأدبية العريقة كالشعر (بالنسبة للعربية) والمسرح (بالنسبة لليونانية) ، وتنمو وتتطور وتأخذ شكالاً متعددة ، وهذا ما يساعد فى تفسير تطور الشعر العربى

من الغنائية ، إلى الدرامية عبر وسائط (القص ـ الحوار) ، بل إنه « من الطريف أن نربط بين قصيدة الأصوات المتعددة ، ودخول الممثل الثانى إلى المسرح تاريخياً . كما أنه لا شك فى أن الوصول إلى الدراما ، عبر الشعر الغنائى ، لا يتم فجأة . وأن الأمة التى اعتادت الشعر الغنائى لا بد لها من طريق طويل للتحول إلى الدراما ؛ بضبط انسياب القصيدة الغنائية بحدث ، وتطويق الانبساط الزمنى فيها بالصراع ، والتخلى عن المطلق إلى المقيد . . »[1]

وحديث « صلاح عبد الصبور » عن حياته فى الشعر يساعدنا فى رصد هذه الظاهرة ، دون أن نتقيد بمقولاته عن نفسه : فعنده أن « القصيدة نوع من الحوار الثلاثى » . . . ولما كانت مادة التعبير عندئذٍ هى الصور المرموز إليها فى كلمات ، فقد دخل الطرف الثالث فى الحوار وهو الأشياء ، ونعنى بها فى المستوى الفنى كل الموجودات التى تحيط بالشاعر . . . »[2] لذلك يعترف صلاح عبد الصبور فى أكثر من موضع بأن قصيدة « القناع » كانت مدخله إلى الدراما الشعرية[3] .

ولاعتقاده « أن المسرح ليس مجرد قطعة من الحياة ، ولكنه قطعة مكثفة منها ، ولذلك فإن الشاعرية هى الأسلوب الوحيد للعطاء المسرحى الجيد »[4] . ولذلك فبحث الوشائج الفنية بين القصيدة والمسرحية عنده ، يعد مدخلا أساسيا ، لفهم طبيعة مسرحه الشعرى ، بل لفهم وظيفة الشعر والصورة الشعرية فى هذا المسرح .

(٣)

أراد صلاح عبد الصبور أن يشعل الغيظ فى قلوبنا ونحن نتابع « مسافر ليل » لذلك جعلها كوميديا سوداء ، وتظل فى شدة سوداويتها إلى أن نصل إلى حالة لا نعرف فيها الفرق بين البسمة والدمعة فنصل إلى الضحكة الدامعة التى تطهر عند أرسطو ، أو تعمل على « إيقاظ المتفرج ليحس أن هناك ما هو عجيب ، وما هو غير مألوف ، وما هو خارق للعادة ، ضمن حياتنا اليومية . »[5] . و « صلاح عبد الصبور » حين يذيل مسرحيته بتوجيه إلى مخرج النص ، يفصح عن هذه الرغبة التى يريد من خلالها « للمتفرج أن يخشى عامل التذاكر ضاحكاً ، وأن يشفق على الراكب ضاحكاً ، وأن يحب الراوى ويزدريه ضاحكاً كذلك »[6] وهى حالة تمزج بين المأساة والملهاة فى آن .

والمسرحية بذلك تنقل آلية الواقع الإنسانى أعنى تمازج المأساة والملهاة فى حياة كل منا ولا غرابة فى ذلك ، لأننا « عندما نصنف المسرحيات على أنها من الكوميديات أو المآسى أو المهازل فإننا فى الواقع نستجيب إلى طبيعة العالم الذى خلقه الدراميون . بالتنّوع الممكن وجوده فى كل نوع . »[7] . وبذلك تتداخل داخل النوع الأدبى الواحد عدة أنواع تنتج عن جدل الظاهرة الدرامية مع تشكلها ، وعن الرؤية الفاعلة وراء الأحداث والصراع واللغة .

وهذه الأنواع الأدبية/المزيج ، تهدم القسمة الثنائية المنطقية التى قسمها أرسطو إلى مأساة ، وملهاة ، بل تثبت تداعى المذاهب التى تقيم تقسيمها للأنواع الأدبية وفق تصورات سابقة أو مجردة ولأنها « كانت تقيم دعائمها على التجريدات : كانت تقيم دعائمها على موقف إنسان معين ، وعلى المفاهيم المحدودة لعصر وطبقة ، ولأنها كانت توسّع هذه المفاهيم المحدودة وفق مشيئتها ، دون أن تعى حدود هذه المفاهيم فيجعلها شاملة للعالم أجمع . فكل نظرية جمالية ، كانت تعكس ـ إذن ـ صورة عن حدود المذهب وضيق آفاقه »[8] .

وقد تغير العصر ، وتغيرت الرؤية ، وتغير المتلقى والمبدع من حيث توجهاتها ، ووظيفة الدراما عندهما . والملهاة بشكل خاص ، تتميز بأنها أكثر التصاقاً بالواقع وبفلسفة الواقع الاجتماعى الذى تخرج خلاله . فهى أحد أساليب التفكير والنقد الاجتماعى فى الأساس ، بل هى أحد وسائل تعرية الإنسان وواقعه لنسخر من الخطأ ، ومادامت حيواتنا دائمة الحركة والتغير ، فلابد أن تتغير ملامح ما تعكسه .

لذلك فالكوميديا السوداء أو « التراجيكوميدى » هى « مأساة توجد لتلك القلة الذين يقفون بمعزل عن العالم المخدور ، الذين لا يرفعون لواء الاستسلام . . »[9] ولذلك أيضاً تحمل الكوميديا السوداء موقف المرارة والرفض لدى كاتبها ، وفى حالة « مسافر ليل » فنحن أمام مرارة الفضح والرفض للتناقض غير المبرر فى سلوك « عامل التذاكر » ذى التاريخ العريق والقديم فى القتل وسفك الدماء والتضحية بالأبرار لخدمة فكرة نظرية يفترضها الديكتاتور . حتى يتصور المتلقى مدى الفجيعة المتوارثة ، التى تمثلت فى النهاية الفاجعة « لعبده » « والشاعر الذى ، يصنع النهاية الفاجعة للأبطال ، والجمهور الذى يستجيب للنهاية الفاجعة للأبطال ، لابد أن يتصوروا أن الحياة فاجعة للأبطال . وهذا التصور لا يمكن تفسيره من وجْهة البطل ذاته ، بل من وجهة انعكاس الحياة على نفسية البطل وشخصيته »[10] .

ونرى هذا الانعكاس فى شخصية الراكب المرعوب والضعيف الذى تحول إلى خانع يتذلل بلا مقاومة حتى مات مقتولاً بريئاً ، ويتضح الانعكاس نفسه فى خوف الراوى وحيرته ، وتردده بين الفعل وعدم الفعل فى نهاية المسرحية .

ـ « ماذا أفعل
ـ فى يده خنجر
وأنا مثلكم أعزل .
لا أملك إلا تعليقاتى
ماذا أفعل ؟!
ماذا أفعل ؟! » ص ١٠٠

وهنا تشير الكوميديا السوداء ، إلى سوء مصير من يحاكى هذه الشخصية الضعيفة ، فالواجب أن تقاوم ، لا أن تستسلم للموت ، وتلقى هذا المصير .

(٤)

النص والرؤية

يحاول « صلاح عبد الصبور » فى « مسافر ليل » أن يخلق شكلاً درامياً يستوعب فكرة إنسانية ، تستعين بالتقنيات المسرحية والشعرية ، وتشكل رؤيته للواقع الاجتماعى المر الذى أنتج عبد الصبور خلاله هذا النص ، أعنى ما بعد يونيو « ١٩٦٧ » .

واختيار الشكل الفنى اختيار اجتماعى بالضرورة ، لأنه موقف « دال » على ما يود أن يشكله داخل البنية العميقة للنص ، ومن هنا يكون نوع التقنيات وكيفية التشكيل ، موقفاً اجتماعياً ودرامياً فى آن .

يحاول عبد الصبور أن يصوغ موقفاً إنسانياً عاماً ، وهو الصراع المستمر طوال عصور التاريخ بين « القوة/الفعل » وبين « الضعف/السلبية » . ولذلك يتوسل بوسائط تعينه ـ فنياً ـ على السيطرة وتوجيه الشخصيات نحو الصراع ، الذى تأزم منذ المشهد الأول ، حتى نهاية المسرحية ، أعنى مقتل (الراكب ـ عبده ـ الضعف ـ السلبية) بِيَدِ (القوة/الفعل/التسلط) .

جرّد « صلاح » الشخصيات ، وجعلها رموزاً لأشياء متعددة ، تجتمع فى كل واحدة منها عدة شخصيات ، فهذا « الكمسارى » يستقطب : الاسكندر ، هانيبال ، تيمور لنك ، هتلر ، متلر ، جونسون ، مونسون ، بكل ما تحمله كل شخصية من سياقات تاريخية واجتماعية وسياسية حتى استوت كشخصية تاريخية ذات أبعاد ، لا تمثل شخصها ، بل تمثل شريحة كاملة فى بعض الأحيان ، وفى أحيان أخرى تمثل فترة تاريخية عاشتها أمة من الأمم ، أوعاشها العالم كله ، كما نلاحظ فى « هتلر » ، و« الاسكندر » .

وتأخذ الشخصية (الكمسارى) قناعاً تجريدياً ، يحولها إلى وجه درامى يستوعب كل هذه السياقات والشخصيات . ويلمز المؤلف بهذا التشكيل عمق « التسلط » « الظلم » الذى يقترف جرائم القتل (قتل الله وسرقة بطاقته الشخصية) ويضحى بالمستضعفين السلبيين الخائفين (الراكب الأعزل) .

وقد ساعد « التجريد » على جعل هذه الشخصيات تجليات أو (وجوها) تتوازى مع « السّترات » العشرة المتعددة الألوان ، والتى يلبسها رجل واحد يمثل هذه السترات العشرة ، ويوحدها ـ رغم ألوانها ـ ورغم وجود درجات تنتهى بعشرى السترة وتبدأ بواحدى السترة ، إلا أنها تظهر لنا من خلال حوار الراكب والكمسارى خدعة « لونية » و « رقمية » تخفى جوهر شخصية واحدة (الكمسارى) كما أخفت الأسماء التاريخية الكثيرة التى ذكرها المؤلف على لسان الراكب ، فى أول نطق له ، دلالة واحدة ، على التسلط .

ويكشف هذا التجريد المزدوج للشخصية التاريخية وللشخصية الدرامية عن صدور هذا التعدد من فكرة واحدة هى (امتداد جوهر الصراع عبر العصور) كما ذكرنا فى البداية . ولذلك تأخذ الشخصية الدرامية فى مسافر ليل بعداً رمزياً مهماً ، يجعل التوازى بين الكمسارى وشخصيات التاريخ الظالمة ، واضح الدلالة على موقف المبدع الذى سيتضح أكثر فأكثر عبر حركة الصراع حتى النهاية التى اختارها والتى أرهص بها منذ البداية على لسان الراوى :

« معذرة . . . لا ينفصل الانسان عن اسمه
فالعظماء يعودون إذا استدعيتهم من ذاكرة التاريخ
لتسيطر عظمتهم فوق البسطاء
والبسطاء يعودون إذا استدعيتهم من ذاكرتك
ليكونوا متنزه أقدام العظماء » .

ثم يفصح عن المغزى الفكرى المقصود بداية ، من التجريد والترميز ، على لسان الراوى :

« ولذلك خير أن ننسى الماضى
حتى لا يحيا فى المستقبل
حتى لا يخدعنا التاريخ
ويكرر نفسه »ص٦٢

التاريخ قد كرر نفسه فى نهاية النص ، بمصرع الراكب بخنجر عامل التذاكر وهو رجل « عليه سيماء البراءة التى تثير الشبهة » ص ٥٩ . لتكمل ملامح المأساة المضحكة « السوداء » .

ويقف الراكب على الطرف المقابل من الصراع ، شخصية بلا ملامح خاصة لأنه « نموذج » . . « للإنسان الذى بلا

أبعـاد ، الإنسان الـذى لا نستـطيـع أن نصف إلا مـلامحـه الخارجية ، فتقول إنه بدين أو نحيف ، طويل أو ربعة ، أشقر أو أسمر وكل هذه الأوصاف سواء » ص ٥٩ ، لأن المطلوب من رسم هذه الشخصية ـ كغيرها ـ فى مسافر ليل ، أن تصبح شخصية مجردة رامـزة ، لا شرقيـة ولا غربيـة ، إنها الإنسان « المنضغط » تحت التسلط » .

من أجـل ذلـك ، جـرده عبـد الصبـور ، من الاسم ، والصنعة ، وجعله يسافر نحو مكان ما ، ليـدخل من خـلال التجريد والترميز إلى « الفكرة » « المغزى » فيصفه منذ بـداية كـلام الراوى « بـالبطل المهـرج » وهذا التنـاقض المقصود ، يساعد إلى حدٍ كبير فى فهم الوظيفة الدرامية لهذه الضحية التى تمارس حياتها بلا وجهة ، ولا تفهم أعداءها . فقد استخرج الراكب قطعـة الجلد التى دوّن فيها التـاريخ فى عشـرة أسطر « تتوازى مع السترات العشرة ، التى تميز بها « بـائع التـذاكر القنـاع » وهو البـطل النقيض للراكب ثم أخـذ يقـرأ أسـماء الشخصيات التاريخية « رموز الظلم » التى تحضر له متمثلة فى قاتله « عامل التذاكـر » الآتى بشكـل سحـرى ، إذ يستدعيـه اسمه ويظهر فجأة مازجاً بينه وبين الإسكندر بصورة خاصة ؛

« الراكب ـ الإسكندر . . . تك تك تك
الإسكندر . . تك تك تك/
عامل التذاكر ـ من يصرخ باسمى ، من يدعونى
من أزعج نومى فى زواية العربة
أنت ؟
الراكب ـ معذرة . . من أنت ؟
عامل التذاكر ـ أنا الاسكندر » ص ٦٢/٦٣

ويستمر هذا المزج بين الاسكندر وعامل التذاكر حتى مقتل الراكب وتأزّم موقف الراوى .

أما شخصية الراوى فتبدو فى « حُلة عصرية » لتكـون شاهـد عصر المؤلف على التاريخ واستمرار العلاقة بين طرفى الصراع فيه . ومع ذلك « فوجهه ممسوح بـالسكينة الفـاترة ، صـوته معدنى مبطن باللامبالاة الذكية . » ص ٥٩ .

ويقف الـراوى طوال المسرحيـة فى حـالـة « فـرجـة » و « وصف » و « عدم مشاركة فى الأحداث » حتى تفرض عليه المشاركة فى الأحـداث ، وفى هذه اللحـظة لا يعرف طـريقة للمشاركة ، لأن ضجـر عامـل التذاكـر (الاسكندر) يحكم الموقف .

وعندئذ يظهر البعد الرمزى لشخصية « الراوى » أعنى كونه رمزاً لأهل هذا العصر ، والمتمثل فى جمهور صالة العرض إذ يقول كاشفاً عن قناعه ، فاضحاً تجريد ملامحه وتغريبها :

« الراوى (متجهاً إلى الجمهور) :
ماذا أفعل ؟
ماذا أفعل ؟
فى يده خنجر
وأنا مثلكم أعزل
لا أملك إلا تعليقاتى
ماذا أفعل ؟!
ماذا أفعل ؟! النهاية ، ص ١٠٠

ولا شك فى أن النهاية المتسائلة تكشف عن مصير « للراوى » يشبه مصير « الراكب » . ولقد كشف عبد الصبور عن هـذا الهدف التقنى والفكرى فى تذييل المسرحية قائلاً : « لست أريد فى هذه المسرحية أن أقدم أشخاصاً بقاماتهم الصحية السليمة ، ولكنى أريد أن أقدم نماذج من البشرية . واتخاذ النموذج أساساً للعمل المسرحى يعنى درجة من التجريد ، تماماً مثل الفكاهة أو النكتة ، حين تجعل محورها ، نموذجـاً يواجـه نموذجـاً آخر ، فتكشف بهذا التجريد لب التناقض » . ص ١٠١

وقد حقق « عبد الصبور » درجة عالية من التجريد فى رسم الشخصيات ، وكان لتجريد الشخصيات وتحويلها إلى نماذج موازية ورامزة لشخصيات الواقع أو التاريخ ، أثر كبير فى لغة « الحوار » والتفاهم فيها بينها . فقد مسحت الشخصيات من الداخل ، ولم تفصح عن مكنوناتها فى الحوار ، وإن استعاض عبد الصبور عن ذلك ، بوصف الراوى لما لم تقله الشخصية ، حتى أننا نجد الراوى يبدأ حواره بوصف خارجى دائماً ، ليلفت نـظرا المتلقى ، ويربط بـين الأحداث ، فتحـولت شخصيـة الراوى إلى تقنية مساعدة أكثر منها شخصية مسرحية ، واقترب من وظيفـة السرد « التى تقـع على عـاتق المؤلف فى المسـرح دائماً » ، ولذلك نجده يبدأ حواراتـه بمثل(*) [« معـذرة »(٦) « المشهـد يتلخص فيـها يـأتى »(١٥) ، « قـال الـراكب فى نفسـه »(١٨) فلننتبه الآن (٣٣) « هـذا ليس صحيحاً معـذرة لمقـاطعتـه » (٦١) « إنى أحفظ هـذى الكلمـات » (٦٣) « لا أملك أن أتكلم وأنا أنصحكم أن تلتزموا مثلى بالصمت المحكم » (١٣٠)] وغيرها .

وتكشف هذه المداخلات ـ على لسان الراوى ـ عن وظيفة الـراوى كتقنية مسـرحية وحيلة دراميـة تلم شتـات النص ، وتسمح للمؤلف أن يتدخل فى سير الأحداث كلما رأى حوار طرفى الصراع (العامل/الراكب) يحتاج إلى ربط درامى ؛ أو تعليق ، ثم إنه يستفيد بهذه الشخصية/التقنية فى ربط الصالة بالنص المعروض .

---

* نستعيض هنا برقم الحوار عن رقم الصفحة داخل النص مع ملاحظة أن المسرحية كلها ، مائة وستة وعشرون حواراً .

وحينما نتتبع حوار الراوى ، نكتشف أنه يطول فى معظم الأحيان . فقد بدأت المسرحية بحديث طويل منه (١) بسط فيه خلفية المسرحية ، ثم التعليق ، والوصف (١٣) ثم تلخيص المشهد السابق تمهيداً لنقلة درامية (١٥) ثم التفسير والشرح لداخل الشخصية (١٨) لأن المؤلف آثر التجريد والترميز كما قلنا سابقاً ، ثم التنبيه على ما سيحدث (٣٣) أو تحليل فكرة خارج الحوار (٤٥) أو شرح مستويى التاريخ وتناقضهما (٦١) أو استخدام التراث فى سياق مناقض له ، يساعد على النقد والتغريب فى آن (٦٣) ثم إيقاظ المتلقى (٦٥) أو وصف حركة لا ترى إلا عند تمثيل النص فقط (٦٩) وهكذا .

ولكن ، يجب أن نلاحظ تراجع دور الراوى ووظائفه التقنية حينما يشتد الحوار بين طرفى الصراع الأساسيين بشكل لا يسمح باشتراك طرف ثالث كالراوى لأن المواجهة تتم مباشرة ولا تحتاج لمن يصنعها .

ولقد خدم التجريد الفكرة الإنسانية التى يحاول عبد الصبور بثها فى ثنايا النص ، لأنه حول الشخصيات إلى نماذج تصلح أن تكون فى أى زمان أو أى مكان ، باستثناء تعليقه عن الراوى ، الذى أوضح خلاله تعاصر الراوى مع زمن كتابة النص . وساعده التجريد على التعامل الخارجى مع الشخصية ــ دون أن تسطح ــ الأمر الذى يفسر النقلات المفاجئة والسريعة التى تقفز بالحدث والشخصية إلى لحظات ليست مترتبة على ما سبقها ، بل تتجاوزها وتقفز عليها . كلحظة ظهور الإسكندر بمجرد قول اسمه فى شكل عامل التذاكر ، ص ٦٢/٦٣ ولحظة قفز عامل التذاكر من طلب التذكرة إلى الحديث عن إرهاقه فى العمل ص ٦٩/٧٠ .

وكان لهذا القفز ، وظيفة درامية ، بالطبع ، فقد ساعد على التغريب ، وفقدان الألفة ، الأمر الذى كسر فى نفس المتلقى عادية التلقى ، والاستسلام للنص ، وأجبره على التفكير فيما هو قائم ، وتحكيم العقل فى هذه المشاهد المتلاحقة ذات اللحظات غير المنطقية وغير المعقولة ، فى حين « أن التوصل إلى تغريب الحادثة أو الشخصية يعنى قبل كل شىء وببساطة ، أن تفقد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بديهى ، ومألوف ، وواضح ، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها . . /. . وبالتالى فالتغريب يعنى ابراز الملامح التاريخية ، وتصوير الأحداث والشخصيات على اعتبارها ظواهر تاريخية عابرة »[11] أى أن هذه الأحداث والشخصيات ليست هدف هذا التغريب والتجريد عند عبد الصبور ، إنما اكتشاف قانون الصراع هو الهدف لأنه يساعد على « الإسقاط التاريخى » ، أى إسقاط الحاضر فى الماضى والعكس ، لخضوعهما لقانون واحد ، على الرغم من خوف « الراوى » من تصديقنا لمبدأ تكرار التاريخ لنفسه .

لذلك كان الإسقاط إحدى وسائل نقد الواقع ، ولُمز الطرف المشابه لرمز التسلط ، الذى يتحول قاضياً (وخصماً فى آن) فها هو عامل التذاكر ــ على لسان الراوى ــ

الراوى ــ العامل يستخرج « نجمة مأسور » أمريكى من جيبه .
ويعلقها فى صدره .
يتحول عن مقعده حتى يجلس فى وجه الراكب
يسحب رفاً من تحت المقعد .
يصنع منه مائدة ، ينشر أوراقاً . . ./

عامل التذاكر ــ ياعبده (الراكب)
قف واسمع وصف التهمة .
أنت قتلت الله
وسرقت بطاقته الشخصية
وأنا علوان بن الزهوان بن السلطان
والى القانون
فى هذا الجزء من العالم . ص ٨٢/٨٣ .

ثم نعلم فى نهاية المسرحية أن هذا الرمز (التاريخ ، الدراما ، الواقع) يعلم براءة المتهم ومع ذلك يقتله ، لأن القاضى هو القاتل الحقيقى ، ويظهر فى هذا الحوار ما يبطنه النص فيما قبل :

« الراكب ــ أقسم . . أنى . . لم أقتل . . لم أسرق
عامل التذاكر ــ أعلم هذا يا أنبل مخلوق
هل تدرى من قتل الله وسرق بطاقته الشخصية
لا . . لن اكشف أمره
لكن لا بأس
افتح عينيك لآخر مرة
أنظر آخر نظرة » .

« يفتح العامل السترة الملاصقة للجلد ، ومن بين جلده وثوبه يخرج البطاقة البيضاء ، ويلوح بها أمام عينى الراكب المحتضر الذى يسقط ميتاً بعد نظرته الأخيرة » . ص ٩٩ .

وهنا يبدو الصراع الدرامى الثنائى متوسلاً بالرمز فى كل حوادثه ، وشخصياته ، كما أن هناك علامات فى طريق التلقى تساعدنا على فهم الاسقاط الحادث ، وربط هذا التجريد والترميز بالواقع المعاش . فلا ضير أن يستفيد « عبد الصبور » من « جو » « التغريب و« اللامعقول » لخدمة قضيته الأساسية وهى بيان صراع (القوى ≠ الضعيف) (زهوان ≠ عبده) ولا ضير أن يحمل عامل التذاكر (الرمز والقناع) نيشاناً أمريكياً أو أن يقول على لسان عشرى السترة :

« ــ راجعنا كل ملف
سجلنا كل مكالمة تليفونية

صورنا كل خطاب
أمسكنا بالآلاف
عذبنا عشرين لحد الموت
وثلاثين لحد العاهة
وثمانين لحد الإغماء
لكن لا جدوى

. . .

اعترف قليلون .
مائة فيما أذكر /
لكن لا جدوى » ص ٩٤/٩٣ .

ومن المنطلق نفسه ــ بيان قانون الصراع ــ حاول « عبد الصبور » أن يضخم صورة « زهوان ــ عامل التذاكر ــ التسلط » فى مواجهة الفأر المذعور (عبده) ، وأن يعطيه إدارة الصراع داخل المسرحية كلها ، ولذلك جعل لغته لغة المحقق ، العقلية ، المنطقية فى ظاهرها ، وجعله يستعين بالمستوى الانفعالى من اللغة فى مواقف تحتاج إليه ، بالإضافة إلى طول حوارات العامل : فنجد حواراته الطويلة كثيرة ، تسمح له بالحديث المفصل وإضافة التفاصيل والجزئيات ، خاصة فى حوار (١٤) الخاص بفخره بذاته ، و(٢٦) الخاص بالتأثير السلبى على الراكب ، وفى (٣٠) يصف حالة تعبه من وظيفته الصعبة ، أو (٣٢) استرجاع ما دار له فى ليله قبل مجيئه إلى العمل ، أو (٤٤) تهيئة عبده للتحقيق والمحاكمة . فى حين نجد الراكب قليل الكلام مقتضب العبارة لا حول له ولا قوة ، أمام المحاكمات سابقة التجهيز ، فله مقطع طويل واحد (٢) حين يقرأ التاريخ . ولو راجعنا حالة الحوار ، وجدنا الراكب ينطق بكلمة أو سطر أو عدة أسطر قليلة وكلها فى خدمة الطرف النقيض له ، فهو دائم الاستعطاف والاستمالة (١٩) والتذلل (٢٣) لأن خارج الشخصية ضاغط على حوارها ، ولا يعطيها فرصة الدفاع عن نفسها . لذلك نجد حوارات الراكب ردود أفعال على عامل التذاكر ، مما حول الراكب إلى أضحوكة (البطل المهرج) ولأنه ضحية ، تضاعف فينا الشعور بالمأساة ، والرؤية الكابوسية التى تدفعنا لاستنكار ما يحدث .

ويقود الحوار إلى اللغة فى « مسافر ليل » ، وهى لغة تستوعب المواقف المناطة بها ، وقد شكلت رؤية المؤلف ، محققة فى ذلك توازناً بين لغة الشخصية والسياق الواردة فيه ، فهى تتحرك مع الشخصية والحدث ، بحيث نستطيع أن نمايز بين استعمالات وتوظيفات متعددة للغة « مسافر ليل » فى حالة شعرية مكثفة شملت المسرحية كلها وتوزعت على ألسنة المتحاورين والراوى .

وكانت الاستخدامات المتعددة متوازية مع المناسبة والسياق ، ونلاحظ أن لغة « عامل التذاكر » كانت انعكاساً ملائماً له ، فقد ناسبت لغته تكوينه « المركب » و« المعقد » و« السريع التحول » وظهرت الصورة الشعرية مساعدة له على الإقناع والتأثير على « الراكب » الأمر الذى أعطى الصورة الشعرية وظيفتها الدرامية ، أى أنها تخدم تشكيل البنية العامة للمسرحية ، وتتحول الصور الشعرية إلى بنيات دالة على المتحدث والموقف كليهما .

ونجد أن حوارات العامل فى مجملها تحمل استخداماً جوهرياً للصورة الشعرية لا يمكن الاستغناء عنه أو استخدام مستوى آخر للغة ، فمن البداية (٧) يبدأ بالمبالغة والفخر ، ثم (١٢) بالتهديد والربط بين عالمين متناقضين ، ثم يسترجع ماضيه (١٤) خالطاً بين عدة عوالم نفسية وفكرية ، جماعها التناقض أيضاً . ثم نراه فى (٢٦) يصف حالة ذعر الراكب ثم تتوالى حواراته فى (٣٠) ، (٤٤) ، (٥٨) ، (٦٢) ، (٦٤) ، (٩٥) ، (٩٧) ، (١٠١) ، (١١٣) ، (١١٧) ، (١٢٥) ، (١٢٩) . وهى حوارات تحاول التأثير على الراكب مستخدمة عدة مستويات لغوية مستعينة بالصورة الشعرية لتشكيل المبالغة والمقارنة والاقناع العام حتى يتقبل الراكب الموت الظالم فى يسر واستسلام

وخلال ذلك نجد الجمل المباشرة ملائمة لحس اللحظة ، لحظة الإقناع بالمنطق يقول العامل مثلاً :

« ـ اسمع ياعبده
فلنتحدث فى هذا الموضوع الشائك كصديقين
كرفيقى رحلة
بدلاً من أن نتحدث خصمين كما يفرض هذا الوضع المؤسف
راكب وعامل تذاكر
إيه . . أوسع لى جنبك
وسأخلع سترتى الرسمية حتى لا تخشانى » ص ٧٣

فى حين نجده أكثر انفعالاً عند الحديث عن متاعبه الخاصة :

« ـ هذا عملى عملى مرهق
ينزعنى من فرشى فى بطن الليل
يحرمنى من نومى . . أشهى خبز فى مائدة الله .
أحياناً لا تحوى القاطرة سوى حفنة ركاب
ينتثرون كأجولة ملقاة فى مخزن قطن .
تبدو مظلمة باردة خافتة الأنفاس
كبطن الحوت الميت » ص ٦٩

وعلى الطرف المقابل نجد لغة الراكب ، لغة غيرية باستمرار ، تراعى محدثها ، دون أن تكون صادقة مع نفس قائلها ، وفى ذلك دلالة على موقف مراعاة مقتضى الحال ومحاولة التوزان النفسى والتحدث بالمنطق البسيط حتى

لا يحدث خطأ فى النطق يغضب منه عامل التذاكر ، لذلك اتسمت لغة الراكب بالمبالغة والمباشرة فى آن لأنها ليست تعبيراً عن انفعاله ، بل محاولة لتهدئة انفعال العامل

يقول مثلاً :

« ـ سامح جهلى يامولاى

ما معنى هذه الكلمة . ص ٩٢ ،

ـ أرجوك لا تأكلها أرجوك » ص ٧٨

ـ لا . . لم أفعل

مظلوم مظلوم

إنى أطلب عشرى الستزة ذاته

أطمع فى عدله » ص ٨٣

وهكذا تتوالى حوارات الراكب كردود أفعال وليس فعلاً يتطلب الانفعال والتعبير عنه .

أما لغة الراوى فلابد أن تكون أكثر الاستخدامات شعرية ، لأنها لغة الشاعر فى الأساس،لغة المعلق والواصف لكل ما يحدث،لذلك أقول إن لغة الراوى فى النصف الأول من المسرحية ، غيرها فى النصف الثانى ، لأنه ترك المجال للمتحاورين وكان تدخله قليلاً ، وقد عبَّر عن موقفه منذ المشهد الأول وحتى التحم طرفا الصراع .

لذلك ابتعدت لغة المسرحية عن التكرار ، أو الإطالة فى الحوار ، واحتفظت لنفسها بتوال لغوى متدفق ، يقترب من تدفق القصيدة الدرامية التى أجاد « صلاح عبد الصبور » حبْك محاورها ، وتوظيف أصواتها وشخصياتها .

القاهرة : د. مدحت الجيار

المصادر

- دواوين :

ـــ الناس فى بلادى ، دار العودة ـ بيروت ـ ١٩٧٢

ـــ أحلام الفارس القديم ، دار العودة ـ بيروت ـ ١٩٧٢

ـــ تأملات فى زمن جريح ، دار العودة ـ بيروت ـ ١٩٧٢

ب ـ مسرحيات : ـــ مسافر ليل ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٣

المراجع

١ - جلال الخياط : « الأصول الدرامية للشعر العربى » ص ٣٢ ، وزارة الثقافة ، بغداد ، ١٩٨٢

٢ - صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر ، ص٢٩ ، دار العودة ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٧ .

٣ ـ نفسه ، ص ١٨٨

٤ ـ نفسه ، ص ٢١٦

٥ - برنكو : مسرح الطليعة ترجمة : يوسف اسكندر ص ٢٩ ، دار الكاتب العربى ١٩٦٧

٦ - صلاح عبد الصبور : « تذييل مسافر ليل » ، ص ١٠١ ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٣

٧ - دوسن : « الدرامه والدرامى » ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة ص ٤٨ ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨١ .

٨ - هنرى لوفافر : « علم الجمال » ترجمة محمد عيتانى ، ص١١ ، دار الحداثة ، بيروت ، بدون تاريخ ,

٩ - كليفوردليج : « المأساة » ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة ، ص١٠٦ موسوعة المصطلح النقدى ، بغداد ، وزارة الثقافة والفنون ، ١٩٧٨ .

١٠ - شكرى عياد « البطل فى الأدب والأساطير »ص ٦٠ ، دار القلم ، ١٩٦٥ .

١١ - برتولدبريخت : « نظرية المسرح الملحمى » ترجمة : جميل نصيف ، ص ١٥٢ ، ١٥٣ ، بيروت ، ١٩٧٠ .

جمال نجيب التلاوى

التوظيف التراثى في شهريار

دراسة

يذكر إليوت فى حديثه عن التراث أن «الآثار الموجودة تشكل نسقا نموذجيا فيها بينها ويتم تطويرها بقدوم الأعمال الأدبية الجديدة إليها» ، فالنسق الموجود هو نسق متكامل بدون قدوم الأعمال الجديدة ، إلا أنه بعد قدوم الحداثة والجدة ، لابد أن يتغير النسق القائم ــ ولو تغيّر طفيفا ــ كما أن العلاقات والنسب والقيم التى تحكم كل عمل أدبى على حدة يجب أن تتوافق مع المجموع ، وهذا ما نعنيه بالملاءمة بين القديم والجديد» ويضيف إليوت موضحا أن «الماضى يجب أن يتغير بواسطة الحاضر ، كما أن الحاضر يوجهه الماضى»(١) .

ولعل هذه العلاقة بين الماضى والحاضر تيّسر فهم الأعمال الأدبية المستمدة من التراث لأن التراث هو كل الآثار الموجودة لدينا من زمن طويل ، وتكون نَسَقا نموذجيا فيها بينها ، وعلى الأديب الذى يعيد تشكيل التراث أن يكون لديه المبرر الموضوعى والواعى لذلك .

وأحمد سويلم قد اختط لنفسه هذا الطريق الشائك ــ الشائق ــ منذ أعماله الأولى وحتى هذه المسرحية ، فدواوينه «الطريق والقلب الحائر» ١٩٦٧ ، «الهجرة إلى الجهات الأربع» ١٩٧٠ ، «البحث عن الدائرة المجهولة» ١٩٧٣ ، «الليل وذاكرة الأوراق» ١٩٧١ ، «الخروج إلى النهر» ١٩٨٠ كلها تستلهم التراث ، وتوظفه وتعيد تشكيله برؤى عصرية ، وبخاصة فى ديوانه «الخروج إلى النهر» إذ نجد فيه التراث الأسطورى (الفرعونى) ، الفلكورى الشعبى والدينى ، والتضمين الأدبى . . وغيره . . وعندما بدأ الكتابة المسرحية جاءت مسرحيته «إخناتون» تنويعة أخرى على اللحن نفسه وهو التراث . وهذا ما نجده أيضا فى مسرحية «شهر يار» .

إن مسرحية «شهر يار» تأتى إضافة جادة لمسيرة المسرح الشعرى العربى ، تكمل الطريق مع مسرحيات شعرية أخرى سبقتها أو تلتها مثل «الفلاح الفصيح» ، لفتحى سعيد ، و «الحصار» لمصطفى عبد الغنى ، و «حصار القلعة» لمحمد إبراهيم أبو سنة ، و «الحربة والسهم» ، و «حكاية من وادى الملح» لمهران السيد ، و «بيسان والأبواب السبعة» لوفاء وجدى وغيرها من المسرحيات الشعرية التى تستلهم التراث .

ولنبدأ المسرحية من الصفحة الأولى التى نطالع فيها «إشارات» يضعها المؤلف قد تفيدنا فى فهم العمل ، فالإشارة الأولى توضح تاريخ كتابة العمل وهو (سبتمبر ١٩٨٠) . ولعل هذا يحدد الفترة الزمنية التى عبر عنها العمل ، ثم يذكر المؤلف أنه قصد إلى أن : «تقوم شخصية نسائية واحدة (شهر زاد) بكل الأدوار النسائية كرمز للمرأة فى تحولاتها المختلفة فى هذا العمل» . ولعل هذه الإشارة لا تنطوى على فائدة كبيرة . فالعمل الذى يحدد الرمز منذ البداية عمل يفقد كثيرا من قيمته . والمؤلف بهذا التحديد يفرض على القارىء ــ مسبقا ــ

(1) Frank Kermode. Selected Prose of T.S.Eliot, "Tradition & Individual Talent", Faber & Faber, London, 1975. PP.38-39.

تفسيرا واحدا لرمز «شهر زاد» ، وسوف نختلف معه كثيرا عند قراءة العمل ، لنكتشف أن شهر زاد ليست مجرد رمز للمرأة فى تحولاتها المختلفة كما يذكر .

لا تبدأ المسرحية بحدث تمهيدى ، وإنما تبدأ بذروة ، تشدّنا معها منذ سطورها الأولى ، وهذه الذروة هى فصل بين زمن كتابة المسرحية ، وبين الزمن القادم الذى تبدأ به المسرحية فشهر يار قد ملّ كل شىء ، وما عاد يصدق شيئا مما حوله ، بدأ يشك فى قدراته وفى نفسه ،

«شهر يار : مللت سندباد .. والعفريت .. والصياد ..
مللت مصباح علاء الدين ...
.. مللت كل شىء» ص ٦١ .

فقد مل حكايا شهر زاد ، ولياليها الألف (لا تخدعنى مثل خداع الليلات الألف) ص ٦٢ . أصبح الحزن يعتصره لأنه بدأ يحسّ بالموت . وهو لا يقصد الموت الجسدى ، وإنما المعنوى ، لأن الإحساس بالموت قد سيطر عليه حينما بدأ يعى حقيقته ويواجه نفسه ، ويحسّ بضعفه الداخلى وبهزيمته النفسية ، فتلاشت كل أشكال الزيف التى صنعها رجال حاشيته ، وأصبح عاريا مجردا أمام نفسه ، حيث تأتى شهر زاد ، لتكشفه أمام نفسه وأمامنا :

«شهر زاد : هأنذى أنثى ، أحمل فى قلبى عمرا كالزهر
أملأ أطباق الرغبة .
لكنى أبحث كل مساء عمن يفرغها ؟
هل لك أن تفرغها يا سلطان الأرض ؟» ص ٧٠ .

لكن «شهر يار» لا يجيب إذ لا إجابة ، ويشجع إحساسه بالعجز شهر زاد على أن تفصح عن باقى القصة :

شهر زاد : وأنا .. أحتمل عذاب الليل .
وأضحى بسنين من عمرى .
أحتمل رجولتك المفقودة» ص ٧١ .

ومنذ هذه السطور تبدأ الخيوط الرمزية فى المسرحية ، ويبدأ التشكيل التراثى . إذ شهر يار وشهر زاد ليسا من الشخصيات التى اعتدناها فى «ألف ليلة وليلة» ، فأحمد سويلم قد أخذ إطار الليالى ليعبر عن أجواء مختلفة تماما . إنه يعيد تشكيل التراث بالشكل الذى يراه ملائما . وبالتالى يصبح شهر يار رمزا معاصرا ، وتصبح شهر زاد أيضا رمزا معاصرا . فشهر زاد ليست المرأة فى كل أحوالها كما يذكر سويلم فى أول صفحة ، بل هى /الحلم/ المعجزة ... تتبلور شخصيتها الرامزة مع هذه السطور :

«شهر زاد : من أجل أبى ، وأخى .
من أجل الأطفال الآتين مع الغد .
يكفينى ما أحتمل الآن» ص ٧٢ .

إن هذه الكلمات ليست كلمات شهر زاد المرأة ، لكنها بالأحرى لشهر زاد الرمز/الوطن ... التى تحتمل من أجل النسوة ، والأب والأخ (بالرغم من أن المسرحية لم توضح أن لها أخا) ومن أجل الأطفال الآتين مع الغد ، شهر زاد التى تخاف على أطفال الغد ، هى الوطن الحنون على أطفاله ، رمز المستقبل .

إن لحظة التأزم التى يعانيها شهر يار تساوى ــ وتنتج بالتالى ــ لحظة انفجار لدى شهر زاد ، لتكشف المستور عن شهر يار ، وتقدم لنا تفسيرا جديدا لتراث ألف ليلة وليلة . وهو .. لماذا يقتل شهر يار كل ليلة عذراء ؟ هل لأنه ينتقم من زوجته الأولى التى خانته مع العبد الأسود ؟ .

إن المسرحية تطرح تفسيرا جديدا . فشهر يار هو الحاكم العاجز العقيم الذى ينعكس عقمه بالتالى على شعبه ، وهو لهذا السبب ينتقم من كل نساء بلده . ينتقم لرجولته المفقودة .

«شهر زاد : أفهمتم يا سادة .
أرأيتم .
لو أخفق رجل أن يأتى امرأته
لكن الأمر خطير مختلف
لو كان هو السلطان ..» ص ٧٤ - ٧٥ .

لأن السلطان يعكس عجزه على شعبه ، وهذا يشبه إلى حد كبير الأسطورة التى تحكى أن سلطانا أصيب بعجز (جنسى) فأصيبت بلاده كله بجدب وموات ، لكن هذا العجز كان عقابا للسلطان لأنه وجنوده اعتدوا على بعض العذراوات ومن يملأن جرار الماء . فالقدر الإغريقى فى هذه الأسطورة يربط مصير الشعب بمصير السلطان ، لكن أحمد سويلم ــ بوعى تام ــ يتخلص من هذا القدر الخارجى ، ويجعل السلطان بحريته الكاملة يربط بين عجزه وبين شعبه ، أو يعكس عجزه وفشله على شعبه وأمته ، وهذا يوضح لنا رمزية شهر يار المعاصر . وهو فى سبيل تحقيق أهدافه يلجأ إلى كل حيلة يستطيعها كسلطان ، فهو يزوّر القانون ، ويرشى القاضى ، ويشترى كاتم الأسرار ، ويخرس أمين الخزانة ، بسلطانه وأموال الشعب ، وهو فى داخله يدرك أن هذه لعبة ، وأنه يتقنها تماما ،

مادام الشعب سلبيّا لا يثور ولا يتحرك :

«شهر يار : فأنا أقدر من يفهم نفسه ،
لكنّ كلينا يقع أسير اللعبة
السلطان . .
والجمهور . . . » ص ١٠٦ .

فهذه الكلمات السلطانية تبعث إلى الأذهان صورة متجبّر يخيل إليه أن الجمهور أسير له ولألاعيبه ، لكن هذا الأسير سوف يتمرد يوما ما ، كما تمردت شهر زاد . إن بداخل شهر زاد حزناً لا ينتهى ، وقهرا لا يقاوم ، ومع ذلك جاءت لحظة المخاض لتثور على أسرها وتطلب البديل . تطلب الحياة ، والإخصاب حتى ينتهى هذا العقم .

«شهر زاد : يكفى أنى امرأة لم يقربنى أحدٌ من دهرين
أخفى ذلك من زمن تحت رداء الخيبة والإخفاق»
ص ١١٠ .

ولا تخلو المسرحية من الإشارات الساخرة التى تتضمنها عبارات القاضى المنافق ، أو عبارات شهر يار الذى يتصور أنه يوهم الشعب بزيف عباراته :

«شهر يار : إنى أتحدث بالصدق
لا أفعل شيئا إلا بالشورى والرأى
كونوا فى صفى» ص ١١٦ .

كما تتجلى السخرية فى أقسى صورها عندما يعرضها أحمد سويلم فى سلوك الجمهور الذى يقبل كل شيء بسلبية ، ولا يملك إلا التصفيق حتى ولو ضرّه الأمر :

«شهر يار : باسم العدل الأسمَى ،
والقانون المشروع لنا
والعرف السائد . . .
يستقبل قصرى كل مساء واحدة من فتيات المملكة ، لكى أتأكد من فتياتى وبكارتهن ، فمن فقدتها تقتل .
(تصفيق) . . . ظلام» ص ١٢٠ .

على أن حسن استخدام الإرشادات المسرحية الخاصة بالإضاءة والإظلام يلتحم مع مضمون العمل ، فبعد تصفيق الجمهور وممثلى الشعب لقرار السلطان الجائر . لا يجد سويلم تعليقا إلا كلمة (ظلام) وكأنها المعادل الموضوعى للرغبات المكبوتة داخل الشعب ، أو لرأيه الخاص فيما يحدث .

وحين تلوح لحظة الخلاص ، ويقرر مسرور أن يحرر شهر زاد من أسرها ، ونرى للمرة الأولى فعلا إيجابيا ، إذ يرفع السيف فى وجه السلطان الجائر فيهوى به ليفصل رقبته ، بين دهشة الجميع الذين تراودهم فى لحظة كل أمنيات الخلاص . يبدأ هذا المسرور فى استخدام السيف ليصنع من نفسه شهر يارا آخر :

«مسرور : والآن . . . عليكم أن تختاروا
أقتلكم أم ترضون بما أحكم
ها أنذا السلطان !
. . . . . .
لن يفترق لديكم سلطان ورث العرش عن السلطان
وعبد ملك العرش من السلطان» ص ١٦٥ .

وبالفعل فى ظل هذا الجو من السلبية لا يفترق الأمر بل يبدأون أغانيهم تحية للشهر يار الجديد ـ مسرور ـ وتظل مشكلة شهر زاد .

والمسرحية تتخذ لها تكنيكا خاصا يتلاءم مع مضمونها . فالمضمون يعيد تشكيل التراث بالمنظور الذى يراه المؤلف ، وهو منظور جديد . لذا فالشكل جديد أيضا . وليس هذا الشكل «دراما الموجات» كما يذكر د. حنورة فى تقديمه للمسرحية بل هو مجموعة من اللوحات المختلفة التى تعطى فى النهاية صورة متكاملة ، كل لوحة فيها بمثابة وحدة درامية متكاملة بها مدّ وجزر .

وليست تموجات ، فقد تبدأ اللوحة بالمد كما فى اللوحة الأولى ، ثم تتهاوى حتى تصل إلى الجزر ، وهو عكس المألوف فى الدراما التقليدية ، إذ يبدأ فيها الحدث بالتصاعد حتى يصل إلى الذروة . إن«سويلم»يفاجئنا بالذروة ثم يظل يحلل فى حدث هابط وليس صاعدا . لكى ندرك سبب الذروة . ولعل الرابط الوحيد فى هذه اللوحات المتنوعة هو شخصية الراوى الذى يمثله هنا (شهر زاد/العذراء/الرواية) .

والمسرحية لا تكتفى بقص الأحداث أو التعليق عليها ، وإنما هى تمثل محكمة . تحاكم شهريار ، والعامة والعذراء ، والقاضى ، والعبد الأسود مسرور . إنها تضع الجميع أمام المحكمة وكل يدلى بشهادته ، والمسرحية من البداية إلى النهاية مرافعة طويلة من محامية وقاضية فى نفس الوقت . ويوضح ذلك أنها لا تشترك ـ بعد اللوحات الأولى ـ فى أى حوار مباشر مع شهر يار . هو يتحدث وهى تستجوب ، وتأتى إجابته ، وكأنها نابعة من تساؤل ثار فى داخله ، وهذا ما يحدث مع كل

شخصيات المسرحية ، وكأن الرواية ، شهر زاد كاهنة فى وعى الجميع ، فالسؤال الذى تطرحه هو نفسه الذى يدور بداخلهم ويجيبون عليه . على أن هذه المحاكمة تظهر العدل لكنها لا تقره ولا تنفذه . إنها تحيله إلينا لتنفيذه ، لأنها بالرغم من أنها محامية وقاضية مجنىّ عليها فى نفسى القضية . وإذا انتقلنا إلى الإطار العام ، رأينا أن هذه المحاكمة هى محاكمة للتراث ، للماضى والحاضر . إنها تحاكم الماضى الماثل فى المستقبل ، أو المستقبل الذى يعود بجذوره إلى الماضى .

لذلك تأتى صرختها فى نهاية المسرحية محذرة ومنبهة ، إنها تكشف عن حقيقتها الرامزة المحامية / القاضية / الوطن العذراء :

«جئت إليكم ناصحة .
لا تصمتوا .
لا تتركوا المجنون .
يعبث كل ليلة بسيفه الملعون .
لا تختفوا خلف جدار الصمت تحملون العار
«ثوروا على المجنون» ص ١٣٥ - ١٣٦ .

ولأن المخاطب (الشعب) مازال فى صمته ، فإن النهاية الصارخة للّوحة ، التى تشكل خلفيتها الحزينة هى كلمة (ظلام) تأتى ساخرة قاسية تضغط على الجرح وتنكأه حتى تكون الصرخة المرتقبة . وهذا ما يجعل المسرحية لها رؤية تنبؤية إذا ما عدنا إلى تاريخ كتابتها . ولهذا قد يكون الاختلاف ــ الكبير مع د. حنورة الذى يصف النهاية بأنها تقريرية ومباشرة . . يقول : «انتهت إلى نهاية فيها قدر كبير من المباشرة التى ترضى كل الأطراف» ص ٣٧ ، فالنهاية ليست كذلك لأنها تحمل قدرا كبيرا من السخرية والمرارة (الظلام) والرؤية التنبؤية أيضاً . إنها لا تنتهى مع نهاية المسرحية بل تظل النهاية بداخلنا تحركها وتدفعنا إلى فعل إيجابى . أما كلمات نهاية المسرحية فليست إلا بداية تحريضية للوحة أخرى لم تكتمل بعد من لوحات شهر يار ، قد يكملها المؤلف فى مسرحية أخرى . وقد تكتمل بنا كقراء .

والمسرحية ــ باختصار ــ ترفض الواقع لذا تستمدّ جذورها من التراث ، الذى لا يقبله المؤلف كما هو ، وإنما يعيد تشكيله مع الواقع ، وكأنه يقدم البديل للواقع المرفوض ، ومن هنا تأتى حتمية اختيار شهر يار وشهر زاد وضرورة استلهام التراث الذى يحرض عليه أحمد سويلم ، ولا يخرج عنه فى كل دواوينه ومسرحياته . وكأنه يثبت بالدليل أن قضايانا الحياتية ومشكلاتنا الفنية الجمالية قد تحلّها العودة إلى التراث ، ومحاولة إعادة تشكيله بالصورة المعاصرة المرضية .

جمال نجيب التلاوى



«الحكم قبل المداولة» .. المأساة الساخرة

مسرحية لم ينشرها نجيب سرور

فوزى عبد الحليم

بين الإنسان وعالمه تتفجر مئات الأسئلة تبحث عن إجابات ، لكن ذلك العالم لا يمنحنا الإجابات التى نبحث عنها فى معظم الأحيان . أو قد لا يعطينا الإجابات التى نرضاها ، ومن هنا تبدأ الأزمة . . . ويبدأ الانفصال عن الواقع والإحساس بالغربة فى عالم يزخر بعلاقات غير مفهومة ورؤى ضبابية ومتناقضات تتحكم فى تحديد شكل الواقع وتلوينه وتعقيده ، وتوزيع الأدوار بين أفراده توزيعا تعسفياً بشكل يفرض على الإنسان أدق تصرفاته اليومية فرضاً جبرياً . ولكن ــ على الرغم من هذا ــ لا تتوقف التساؤلات ولا تتغير طبيعة العلاقة بين الإنسان وعالمه مع تغير موقفه من ذلك العالم ، يلجأ البعض إلى قبول الواقع والرضا والإيمان به بشكل تام بينما يستسلم البعض الآخر له ، فى نفس الوقت الذى يحاول فيه البعض أن يرفض ذلك العالم رفضاً مطلقاً ، وأن يتجاوز ذلك إلى تعرية عالمه ومحاكمته وإظهار الزيف وجوانب الضعف والفساد فيه .

لكن هذه العملية عند نجيب سرور ليست أمراً هيناً فالواقع يقف وقفة عدائية ضد كل من يحاول أن يواجهه وتنقلب محاكمة الفرد للواقع إلى محاكمة الواقع للفرد ، .وهى ــ من وجهة نظره ــ محاكمة غير عادلة إذ يصدر فيها الحكم بإلغاء الفرد ومحوه . والحكم يصدر ــ حتى ــ قبل المداولة .

و « الحكم قبل المداولة » عمل مسرحى نشر مؤخراً للمرة الأولى ــ لنجيب سرور ، حاول فيه تعرية واقعه بإلقاء الضوء المباغت على أركانه المظلمة ، وفضح كل الأنظمة والقنوات التى تتحكم فى مصير الفرد ، وتعيث فساداً فى الكيان الإنسانى .

والمسرحية عمل يفتح أمامنا طريقاً جديداً لاكتشاف عالم « نجيب سرور » ــ وكلمة اكتشاف هنا كلمة مجازية ــ يضيف إلينا الكثير عمن وعى فن ذلك الكاتب الكبير .

جاء إعادة اكتشاف « الحكم قبل المداولة » ونشرها كعمل فى غاية الأهمية فى تاريخ المسرح المصرى الحديث ، كما جاء أيضاً فى إطار الصحوة المفاجئة ، والاهتمام المتجدد المفاجىء منذ بداية الثمانينيات بمسرح « نجيب سرور » .

وأهمية عودة ظهور هذا النص بعد أن ظل حبيس الإهمال ، أو السهو ، أو النسيان فتتحدد فى أنه يمثل اتجاها جديداً تماماً فى مسرح « نجيب سرور » ، اتجاها ينزع إلى التجريب ، ويقترب كثيراً من « العبث » ، ويؤكد من جديد على نزعة « كافكاوية ربما كانت كامنة فى « نجيب سرور » نفسه ، وإحساسه الزائد بقتامة الواقع وسوداويته ، ورفضه للفوضى التى تمد جناحها على ذلك الواقع ، لتنتزع من أفراده استقرارهم بعبثها اللامجدى .

وتجىء أهمية نشر ذلك العمل أيضاً من أنها تطرح أضواء جديدة على الأدوات الفنية التى شكل بها الكاتب الراحل صياغته لأفكاره ، إذ يتخلى فى هذا العمل عن كثير مما التزم به فى أعماله المسرحية السابقة التى قامت على خصائص الشعر الدرامى والدراما الشعرية ، مثل « ياسين وبهية » و « آه يا ليل يا قمر » و « قولوا لعين الشمس » و « منين أجيب ناس » وهى الأعمال الأربعة الأساسية التى عرف من خلالها المهتمون بالمسرح « نجيب سرور » ، وإلى جانب بعده عن الدراما الشعرية ، فقد ابتعد الكاتب أيضاً فى هذا العمل عن التراث الشعبى المصرى الذى ميّز أعماله السابقة ، والذى كان الإطار الفنى لأفكار الكاتب وفلسفته ، إلى جانب استخدامه للترانيم التى سُطرت على أوراق

البردى القديمة استخداما جيداً للإيحاء بتشابك الأزمنة ــ بين الماضى والحاضر ــ أو ذوبان الحدود والفواصل بينهما ، وهو ما يؤدى إلى تجريد الأحداث من زمان معين قد يخل بعرض القضية .

والقضية التى يطرحها نجيب سرور فى هذا العمل قضية قديمة لم تحسم بعد ــ وهى قضية صالحة للنقاش فى كل الأزمنة وفى كل المجتمعات ــ وهى قضية حرية الفرد كما يطلبها ، ويعمل على إيجادها وتحقيقها ، أملاً ورغبة فى التعايش مع مجتمعه ، وفى حل قضاياه ومشاكله ، وبين الحرية كما يراها المجتمع ، ويوفرها لأفراده . ويصبح الصراع بين المنظورين أمراً متوقعاً يلجأ فيه المجتمع إلى استخدام كافة أسلحته لفرض إرادته بشتى السبل .

ولذلك يقيم نجيب سرور محاكمة بين الطرفين لعرض أبعاد هذه القضية ، مستمداً من معاناته الشخصية دافعاً قوياً لكشف مواطن الضعف والزيف والقيود التى تفرض على الفرد فى المجتمع الإنسانى ، تحت دعوى الحرية والعدل .

والمكان الذى أوجده الكاتب لإجراء هذه المحاكمة هو (منظر غير محدد الملامح . إنه تيه ، أو غابة فى الليل ، أو صحراء بلا نهاية ، أو سطح كوكب مجهول ، أو عالم مسحور « مسخوط ») .

ثم يقدم « نجيب سرور » فى افتتاحية المسرحية نصّ بردية « اليأس من الحياة » وهى من الشعر المصرى القديم ، قبيل قيام الدولة الوسطى ، أثناء مرحلة التمزق الاجتماعى الطويلة فيما بين الأسرتين السادسة والحادية عشرة ، وهو النص الذى يُعرف على أنه شجار بين إنسان سئم الحياة وبين روحه ويستغل الكاتب هذا النص فى عرض رؤيته الذاتية لعالمه بكل ما يحويه من مشاكل ومتناقضات . وبطل المسرحية شخصية مبهمة الصفات والملامح الخاصة تصلح لأن تكون أى فرد من أفراد أى مجتمع ما . يقدمها الكاتب تحت رمز (س) ، ويخبرنا هذا ال (س) بعزمه على الصمت منذ البداية ، فهو قد فقد الدافع للكلام بعد أن فقد معناه وجدواه :

ــ لمن أتكلم اليوم . . . الأخوة شر ، وأصدقاء اليوم ليسوا جديرين بالحب ، الناس شرهون ، وكل إنسان يغتال متاع جاره ، الرجل المهذب مات ، والصفيق يذهب فى كل مكان .

ولذا يلتزم (س) بالصمت المطبق منذ البداية ، وهو الموقف الذى فرضه عليه المؤلف ، أحد شخصيات المسرحية ، إذ يقول للكورس :

المؤلف : أنا الذى حكمت عليه بالخرس . . بالصمت الأبدى .
كورس : ولكن ، لماذا ؟
المؤلف : لكى يصبح حراً . . نعم . . إنه الإنسان الوحيد الحرّ على سطح الأرض . . إن الذى يفقد النطق يفقد كل شىء والذى يفقد كل شىء يجب أن يفقد النطق .

لا يمكن لشىء غير الموت أن ينهى حريته إذا ظل مصراً على الصمت . . الصمت والنسيان .

ثم يتم إلقاء القبض على بطل المسرحية للاجريمة محددة اقترفها :

كورس : لحظة يا حضرة الضابط . إننا فقط ومن باب الفضول نحب أن نعرف : لماذا ألقيتم القبض على هذا الشاب ؟
الضابط : لأن لدينا أمراً بالقبض عليه .
كورس : هذا مفهوم ، ولكن ، لماذا كان هناك أمر بالقبض عليه ؟
الضابط : هكذا قررت النيابة العامة .
كورس : هذا أيضاً مفهوم . . بل ومفهوم جداً . . ولكن لماذا قررت النيابة العامة ذلك ؟
الضابط : لا تدسّوا أنوفكم فيما لا يعنيكم .

وتكون تهمة القتل هى الحل الجاهز للتعامل مع (س) . . . هى التهمة والحكم فى آن واحد ، يقول الضابط :

إننى فى الخدمة منذ زمن طويل : وقد نفذت بدقة ألوف الأوامر وألقيت القبض على ألوف المجرمين ولم يحدث مرة خلال سنوات طويلة أن ظهرت براءة أحد ممن ألقيت القبض عليهم أو نجا من العقاب .

وبين الضابط والمحقق ووجبات التعذيب والإهانة يوضح الكاتب الضغوط والعسف الذى يواجه بها الإنسان الأعزل فى مواجهة ــ « السلطات » ــ أياً كانت هذه السلطات ــ التى لا ترضى للفرد إلا بالامتثال لأوامرها باستعمال القوة ــ ولكن عندما تعجز القوة عن ذلك تضطر إلى المناورة :

المحقق : اسمع . . اسمع أيها المواطن المحترم . . لقد خدعك المؤلف . . وخدع الناس جميعاً . . وخدعنى أنا أيضاً . . وخدع هذا الضابط المغناطيسى ، وذلك حين أوحى إليك وإلينا بأنك حر ، إنك لم تختر بنفسك أن تكون حراً ، وإنما اختار المؤلف لك ذلك . وهذا معناه أنه فرض عليك الحرية ، هى إذن حرية مفروضة ، ولا يمكن إلا أن تكون زائفة ، بل هى عبودية مقنعة .

وفى محاكمة البطل التى تستغرق الفصلين الثانى والثالث تتضح رؤية الأبعاد الحقيقية للأحداث ، فالبطل صامت لا تثبت عليه إدانة ، والتهمة غير ثابتة وغير واردة والمحاكمة كلها تحقيق لشكليات يجب تحقيقها للنطق بحكم صدر قبل بداية الجلسات ، من قبل السلطات العليا ، وهى حقيقة يؤكدها (قاضى الوسط) قبل النطق بالحكم مباشرة ، فى مواجهة دفاع قوى عن المتهم من جانب الكورس :

الكورس : إن المحكمة تسجل تأثرها البالغ لمرافعة الكورس ، ولكنها تأسف لعجزها عن تبرئة المتهم ، فقد أصدرت الجهات العليا أمرها ، وما علينا إلا تنفيذ الأوامر .

وفى هذين الفصلين ينجح نجيب سرور فى تعرية الوضع الإنسانى بأكمله ، وينجح فى تسليط الضوء على كثير من المسلمات الزائفة الموجودة فى هذا الوضع الذى يحاكمه . . وفى سخرية لاذعة يتبادل قضاة الوسط واليمين واليسار ــ وهم رمز للتيارات الموجودة فى أى مجتمع ــ الاتهامات التى تكشف عن تباعد ونقتت القوى السياسية التى لا تجتمع إلا لمحاكمة الفرد ، وفرض الهيمنة عليه ، فقاضى اليمين يتهم قاضى اليسار بولعه بالليالى الحمراء ، ولذلك يفضل اللون الأحمر بينما يتهمه الأخير بولعه بالمخدرات ، ويتهم الإثنان قاضى الوسط بالشذوذ الجنسى ، وبنفس السخرية يتعامل الكاتب مع بعض الأفكار التى بليت من كثرة الترديد والاستعمال :

قاضى اليسار : لا أتصور أن رجلاً مثل جنكيز خان يرتكب الخيانة ؟

قاضى الوسط: لماذا تبدو واثقاً إلى هذا الحد فى ذمة جنكيز ؟

قاضى اليسار : لأنه كان تقدميا .

قاضى الوسط: من ؟ جنكيز تقدمى ؟ كيف ؟

قاضى اليسار : لأن جيوشه كانت تتقدم باستمرار ، ولأنه هو نفسه كان يتقدم الجيش فى جميع الغزوات .

ولا يسلم التاريخ من محاكمة «نجيب سرور» له فهو يرى أن كتب التاريخ ــ كما يقول على لسان الكورس ــ عاجزة عن إثبات أو نفى أى شىء بل إنها تثبت ما يوجب النفى ، وتنفى ما يوجب الإثبات . فرجال التاريخ العظماء صنعتهم وضخمتهم قوى سياسية . . . تهدف إلى تمجيد النظام ، بينما تهدف من خلال تضخيم الخونة والضعفاء إلى هدم نظام آخر .

وفى مسرحية « الحكم قبل المداولة » هذه المأساة الساخرة ، تتصاعد « التراجيديا » إلى ذروتها عندما تتنكر الأم لابنها بطل المسرحية الذى يساق قسراً إلى حبل المشنقة ، وهى تلجأ إلى مواجهة مأساة ابنها بالهروب إلى الضحك أو الجنون ، بينما يتوقف مصير ذلك الإبن على كلمة تنطقها برفض ذلك الواقع أو العمل على تغييره ، ولهذا يستصرخها المؤلف على لسان :

الكورس : سيدتى . يجب أن تكفّى ولو مرة فى العمر عن الضحك والبكاء والغناء والرقص . إن حياة ابنك فى خطر . يجب أن تتكلمى . أن تثبتى براءة ولدك . . ولدك هذا المعذب . الأخرس . إن حياته متوقفة على كلمة . مجرد كلمة .

ولأن هذا العمل يقوم فى المحل الأول على « قالب » المحاكمة . . كان الجدل والمناقشة الذكية الواعية ، هما السمة الأساسية الغالبة على المسرحية . فقلّت الحركة كثيراً ، وزاد الحوار والجدل لمناقشة القضية الأساسية ، وما يتفرع عنها من قضايا أخرى على جانب كبير من الأهمية .

وإذا كانت مسرحية الحكم قبل المداولة هى آخر ما نشر لنجيب سرور ، فإن هذه المسرحية إضاءة أضاءها الكاتب فى حياته ليكشف لنا بها ــ بعد وفاته ــ الجوانب المظلمة من واقعنا المعاصر ، حاملة الدعوة لإعادة استكشافها من جديد .

القاهرة : فوزى عبد الحليم



إطلالة على مسرح الطفل في الكويت "سندريلا.." من الحكاية إلى المسرحية

د. عبد الكريم برشيد

مدخل لابد منه . .

مسرح الطفل ، عربيا ، ما زال في بداية الطريق . هذا ليس عيبا . ولكن العيب هو ألاّ يدرك واقعه . وألا يتجاوز ذاته باستمرار .

مسرح الطفل كتابة بلا شك ولكنه قبل ذلك مؤسسة لها هيكلها وفلسفتها وسياساتها وبرامجها . وهو لا يقوم الا على أساس وجود تخطيط واسع وشامل . تخطيط يراعي بناء الإنسان العربي جسدا وذوقا وأخلاقا وفكرا ــ يبنيه في المدرسة والبيت والمسرح والملعب والنادي والشارع والحارة . .

في الكويت يعرف مسرح الطفل عصره الذهبي . لقد قدر لي أن أشاهد تجربة ، وأن أعايشها عن قرب . وسأقول فيها رأيي .

في شهر نوفمبر الماض احتضنت الكويت ندوة علمية مهمة ، موضوعها الأساسى (ثقافة الطفل في المجتمع العربي الحديث) وقد تمت الندوة برعاية المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وضمت مجموعة من الباحثين والمفكرين الذين لهم اتصال مباشر بالطفل . وقد قدمت الندوة مجموعة من الدراسات والأبحاث والتعقيبات والمداخلات والتوصيات .

على هامش الندوة . حضرنا عرضا مسرحيا للطفل . وهو نموذج حي وعلمى للمسرح الذي تباحثنا فيه وناقشناه على امتداد أربعة أيام ــ هذا العرض قدمته مؤسسة البدر للإنتاج الفني على مسرح « كيفان » وذلك على امتداد شهر من الزمن . وقد لاقى العرض نجاحا كبيرا من جمهور الأطفال . وهذا ما يفسر استمرار عرضه شهرا كاملا .

كلمات عن الكتابة المسرحية

« سندريلا هل هى تأليف أم اقتباس أو ترجمة أم إعداد إن الحكاية معروفة ومتداولة في الأدب الغربي . والحكاية ليست في الأصل مسرحية ، وإنما هى مجرد مادة أولية للإبداع الأدبى والفنى . هذه الحكاية نسجت عليها قصص ومسرحيات وأفلام وأشعار كثيرة . وبالرغم من أن المنطق واحد فإن الإبداع مختلف لأنه صادر عن ذات أخرى . وكل ذات هي بالأساس أسلوب مغاير ورؤية وموقف . فالسيد حافظ ــ في مسرحية سندريلا ــ أعطانا تركيبا جدليا لتفاعل الذات والموضوع . أعطانا قراءة متميزة وكتابة مغايرة . فهو قد قرأ الحكاية الغربية بعين شرقية . قرأها انطلاقا من مخزونه الثقافى ، ومن وضعه التاريخي والاجتماعى ، ومن إرثه الحضارى العربى الإسلامى . من هنا . نشأ الاختلاف وسط الائتلاف . انطلق مما هو عام وشائع إلى ما هو خاص وشخصى . وابتداء من المعروف القديم ليعطينا المجهول الجديد .

إن المسرحية كتابة جديدة . لأنها ــ أولا ــ تمت بأدوات

معرفية وجمالية مغايرة . ولأنها ــ ثانيا ــ رؤ ية وموقف . موقف من الحكاية الأصل . فالأحداث في الحكاية تنبنى على نوع من التطلع الطبقى . . وهو تطلع تعكسه سندريلا التي تخرج من وضع طبقي لتلتحق بآخر . فهى تهرب من فقرها من خلال الزواج بالأمير . وهى بهذا تجد حلا خاصا لمشكل عام . هذا الفعل أو الحدث الخام كيف كانت رؤ ية المؤلف اليه ؟ هل ترجمه ، كما هو بأمانة ؟ . هل حوّره بما يتناسب والحقيقة ؟ ذلك ما سوف نجيب عنه عند تحليلنا للمسرحية . .

« سندريلا » كاحتفال مسرحى . هى فى المقام الأول كتابة لفظية . ولكنها ــ إلى جوار ذلك ــ تتعدى الكلمات لتعبّر بكل الأدوات التعبيرية المختلفة . فهى بنية كلية مركبة . لأنها بالأساس عناصر فنية مختلفة . إنها الرسم باللحن والرقص والغناء واللباس والإضاءة و . . الملحقات هذه « اللغة الكل » هى لغة المسرحية . وهى تخاطب الأذن كما تخاطب العين ، وتخاطب الحسّ كما تخاطب العقل . وهي في وظيفتها التعبيرية لا تبخس البعد الجمالى حقه .

شمولية اللغة فى المسرحية تنبع أساسا من شمولية الفضاء المسرحى . وهو فضاء مركب . حيث تتداخل العوالم وتتعايش مع بعضها . فهناك هذا التداخل السحرى بين العالم الواقعى/الطبيعى ، والعالم الأسطورى السحري . كل شيء داخل الفضاء المسرحى ممكن ولا مجال للمحال . فالحيوانات شخصيات حية . تنطق وتفكر وتتفاعل مع الناس وقضاياهم . هذا الفضاء المسرحي هو فضاء سحرى بلا شك . فضاء متحرر من العادى والمعروف . إنه العالم ــ في عجائبيته ــ منظورا إليه بعين طفل .

الموسيقى لها حضور متميز فى المسرحية . فهى جزء من اللغة / الفضاء . فماذا أضافت ؟ وماذا أعطت ؟ الشيء المؤكد أنها ساهمت فى خلق واقع مسرحى مغاير . إن كل ما فى المسرحية ينطق . وللنطق مستوياته المختلفة . مستويات تبدأ من الكلمة / اللفظ ، لتنتهى إلى الكلمة/ الغناء ، وإلى الجملة/اللحن . وبهذا يكون الفرح لحنا ، ويكون الغضب لحنا آخر . يقول « طالب غالي » ، ملحن المقاطع المغناة فى المسرحية .

« من خلالها ــ نستطيع أن نوجه أطفالنا ونربيهم التربية الصحيحة . وندخل إلى نفوسهم الفرح . ونركز لديهم القيم الأخلاقية الصادقة . ونغرس في أعماقهم حب الخير والابتعاد عن الشر ، والعمل على مساعدة وحب الآخرين ، والتعايش معهم بمودة واطمئنان ،

إن المؤلف الموسيقى يركز على الدور التهذيبى والتربوى للموسيقى . إن الكتابة اللفظية تبقى ناقصة في غياب الكتابة بالجسد ــ الرقص التعبيرى ــ وفى غياب الكتابة بالأشكال والألوان والأحجام والكتل .

بحث في بناء المسرحية

بعد هذا . لابد أن نعرج على المسرحية ــ كبناء معمارى ــ أى كحدث متطور ، ومواقف ، وشخصيات . فكيف بنى المؤلف المسرحية ؟

إن الجواب سنحتفظ به إلى ما بعد . لأن الأساس أن نفكك ما قام الكاتب بتركيبه . هذه العملية ــ التحليل/التفكيك ــ هى وحدها الكفيلة بإعطائنا هندسة للمسرحية ومعماريتها الخاصة . إن الحدث المسرحى يوُلد وينمو داخل فضاءين اثنين .

- منزل سندريلا ، وهو أيضا بيت الكلب سنور ، والقط مسرور ، والأرنب فرفور
- السوق ، الحارة ، القصر ، الشارع .

فالفضاء الأول يمثل الداخل/البيت/المألوف . أما الفضاء الثانى فهو الخارج/الحارة/العالم الآخر . وبين الفضاءين هناك حوار وتفاعل . فالاختناق داخل البيت/السجن ، هو ما يدفع سندريلا للبحث عن الخلاص فى الخارج . هذا الخلاص الذى تجده أولا فى المرأة العجوز ــ الحارة ــ ثم بعد ذلك فى الأمير المخلص ــ القصر .

ولأن سندريلا تعانى الغربة فى البيت . ولأنها غير موصولة إلى زوجة أبيها وأختيها ، فقد أوجد لها المؤلف رفاقا من الحيوانات الأليفة والوفية . وبهذا تعوض حب الإنسان بحب الحيوان . . هذه الحيوانات هى جزء من نسيج المسرحية ، ومن عالمها الفنتازى . فهى تساهم فى صناعة الحدث . وفي بلورته وتطويره ليسير نحو ما هو خير ونبيل و(إنسانى) .

المسرحية / النص / الاحتفال هى بالأساس حكاية . وهى لذلك تحتفظ بكل الأجواء السحرية والعجيبة للحكاية . ولأن الحكاية ــ أية حكاية ــ لا تكون إلا بوجود فعل الحكى ، وأن الحكى / الفعل ، مرتبط بالحاكى / الفاعل ، فقد وجب أن نتساءل .

- هذه الحكاية/الأحداث . من يحكيها ،
- ولمن يحكيها

إن المسرحية خطاب . وكل خطاب لابد له من مرسل ومرُسَل إليه . لذلك فإن حكاية « سندريلا » يحكيها الثلاثى القط ، الكلب ، الأرنب ــ للأطفال الصغار . إنها العالم ،

كما تراه الحيوانات ويتقبله الأطفال . مثل هذا العالم لا يمكن أن يكون إلا مدهشا وغريبا ، وساحرا ، وشفافا .

يحكى الكلب والقط والأرنب عن بنت جميلة . مسكينة وفقيرة . اسمها سندريلا .

وإذا كانت الأحداث في المسرح الكلاسيكى يقدمها عادة الخدم ــ لأنهم أكثر التصاقا بالبيت وبأهله . فإن نفس المهمة تقوم بها الحيوانات الأليفة فى المسرحية .

ــ يا أهل الخير والأمل
ــ سنحكى لكم حكاية
ــ كان ياما كان
ــ فى يوم من الأيام
ــ والأيام كثيرة .
ــ كانت هناك بنت .
ــ جميلة . .
ــ بنت . .
ــ مسكينة . .
ــ بنت . .
ــ فقيره

لماذا كان وليس يكون ، ألآن ، الزمن العجائبى ، حيث نطق الطير والحيوانات لا يمكن أن يكون إلا الماضى ، أم أن الأمر لا يتعدّى أن يكون وسيلة من وسائل التغريب . . حيث العبرة فى المحتوى وليس فى الحكاية .

تشريح جسد النص المسرحى

عملية التحليل تبدأ من رد الكل إلى الأجزاء . أىّ إلى العناصر / المشاهد ــ من أن المسرحية لا تشير إلى المشاهد ولا تعطيها أرقا ولا أرقاما . ولا ترسم لها حدودا .

المشهد الأول : وهو عبارة عن استهلال أو مدخل . وفيه تقدم لنا الحيوانات نفسها . من خلال الحركات السريعة والألعاب البهلوانية والغناء . كما تقدم لنا بطلة الحكاية .

المشهد الثانى : زوجة الأب مع ابنتيها ــ فهيمة ولئيمة ــ وهن يبحثن عن سندريلا .

هذا البحث يكشف عن حقيقة أساسية . وهى أن سندريلا هيَ خادمة البيت . إن دورها هو أن تلبى الطلبات الحمقاء والبلهاء للأختين المدللتين .

المشهد الثالث : سندريلا فى السوق . تحمل سلتها بيدها ومعها نصف دينار . لوحة غنائية (يتغزل) فيها البائعون بسلعهم المختلفة . تضيع منها الورقة النقدية . فهل تملك سندريلا أن تعود الى البيت وسلتها فارغة . ولأنها ابنة المرحوم عبد الله الأمين ــ حارس السوق قديما ــ فإن كل التجار يعطونها ما تريد . بعد ذلك يأتى طفل . وهو يحمل الورقة النقدية . لقد عثر عليها . والأمانة تقتضى أن ترد الأشياء إلى اهلها .

المشهد الرابع : فى البيت . حيث طلبات الأختين لا تنتهى ، وحيث لا تملك سندريلا سوى أن تجيب . حاضر . . حاضر . . حاضر ، وكل هذا فى إيقاع تصاعدى عنيف وسريع (حتى تتداخل الأصوات . . وتسقط سندريلا فى قلب وسط المسرح)

المشهد الخامس : سندريلا ــ وحدها مع الأرنب فرفور ، والكلب سنور ، والقط مسرور ، يعبرون عن حبهم لها . وعن استعدادهم لمساعدتها ، ووقوفهم إلى جوارها فى غربتها مع ــ الإنسان .

« إن الإنسان يتعب الإنسان
يا ليت الإنسان يحب
ويخدم الإنسان . . »

هذا الاقتراب منها يغضب زوجة الأب . فتهدد بأكل الأرنب وقطع ذيل الكلب ، وسلخ القط .

المشهد السادس : في المستوى الأعلى يظهر أمير البلاد مع وزيره . وهو يحدثه عن سأمه . فالقصص والحكايات لم تعد تسليه كما كانت . ولم يعد يرضيه سوى أن يسمع غناء الشعب . وحتى تتحقق له هذه الرغبة . يقترح عليه الوزير أن يتزوج . وفعلا يأخذ بالاقتراح . ويقرر أن تكون له زوجة من الشعب . ويعلن عن شروطه . وهى أن تكون الزوجة مؤدبة وجميلة ، ولا يهم بعد ذلك . إن كانت بنت أغنى الأغنياء أو أفقر الفقراء

المشهد السابع : المنادى ــ فى الأسواق والطرقات ــ وهو يدعو الناس للحضور إلى قصر الأمير ــ وذلك حتى يختار من بنات البلاد زوجة له .

المشهد الثامن : القط والأرنب والكلب وهم يناقشون مسألة ملاقاة الأمير من أجل أن ينصحوه بأن يتزوج سندريلا .

المشهد التاسع : زوجة الأب مع ابنتيها ــ فهيمة ولئيمة ــ يناقش مسألة الذهاب إلى السوق من أجل شراء قماش وأحذية . وذلك استعدادا للحفل المنتظر إقامته فى بلاط الأمير . يخرجن . على أساس أن البيت فى حراسة الحيوانات .

المشهد العاشر : فى غياب الجميع عن البيت ــ يتسلل فرفور وسنور ومسرور إلى القصر . يعرضون على الأمير أن يتزوج

بأجمل بنت وأطيب بنت . والتى ليست بنت أمير من الأمراء ولا وزير من الوزراء . يغضب الوزير لهذا الاقتراح ــ الحيوانى ــ لأنه لا يعقل أبدا أن يتزوج الأمير . وممن ، من امرأة ترشحها الحيوانات . لهذا ينادى على الحراس وهو فى حالة غضب . فتفرّ الحيوانات . من غير أن تجد الفرصة لتطلع الأمير على اسم الزوجة المقترحة .

المشهد الحادي عشر : يعود المنادى ليؤكد الدعوة لأهل المدينة . وذلك من أجل أن يحضروا إلى قصر الأمير يوم الخميس . وبهذا النداء ينتهى الفصل الأول من المسرحية .

تشريح جسد النص المسرحى

الفصل الثانى : وسنقسمه أيضا إلى مشاهد . وذلك حتى نضع اليد على بنيته . هذه البنية التى تتفق وتختلف عن بنية الفصل الأول . فالفصل الثانى فيه شيء من التركيب ، لأنه يعتمد على تكسير الخطّ الكرونولوجى للأحداث . فهناك تداخل متعمد للزمن ، وبالتالي للأحداث ولترتيبها .

المشهد الأول : فى قصر الأمير ، وقد حضر كل أهل المدينة إلا سندريلا . القط والكلب والأرنب يتأسفون لحظها التعس . لأنها لم تجد فستانا جديداً ، ولاحذاءً جميلا ، ولا حقيبة . يحكون لنا ــ من خلال مشهد تذكرى ــ فلاش باك ــ عن سندريلا . وعن لقائها العجيب بالمرأة العجوز أم الخير .

المشهد الثانى : سندريلا وسط الطريق وهى تغنى وتهدهد أحلامها المقموعة . تصادفها امرأة عجوز تشكو لها الجوع والعطش . فتعطيها سندريلا كل ما كان معها ، وتعطيها الطعام الذى كانت ستعود به إلى البيت .

المشهد الثالث : وهو حكاية داخل حكاية . حكاية الراعى الذى تعود أن يكذب على الناس فيصدقوه فى كذبه . ثم حدث بعد ذلك أن كان صادقاً فكذبوه فى صدقه . هذه الحكاية/الأمثولة ، تسوقها المسرحية تمجيدا للصدق وذما للكذب ــ مهما كان المبرر ــ لهذا تقرر سندريلا أن تخبر زوجة أبيها بحقيقة الطعام الذى أعطته للعجوز ، وليقع بعد ذلك ما يقع . قبل أن تختفى العجوز أم الخير تخبر سندريلا بأنها تملك أن تحضر إليها بمجرد ذكر اسمها .

المشهد الرابع : سندريلا مع حيواناتها الوفية . حديث عن أم الخير التى كانت هنا منذ حين . تصبح كلمة الخير لازمة تعزف عليها مجموعة من الحيوانات تمجد الخير .

المشهد الخامس : استعداد الأم والبنتين للذهاب إلى الحفل . وقوع خصومات صبيانية بينهما عن أيهما تكونا الأولى ، وتساعدها سندريلا على ارتداء ملابسها وتخرج زوجة أبيها بصحبة بنتيها .

المشهد السادس : سندريلا وحدها فى البيت . تكشف عن رغبتها ــ من خلال أغنية ــ للذهاب إلى الحفل . فجأة تتذكر اسم المرأة العجوز ، فتنادى : « يا أم الخير تعالى ــ تعالى فتخرج لها المرأة . جاءت لترد الجميل بما هو أجمل منه . وتعطيها فستانا جميلاً وحذاء وعربة ، وتحول حيواناتها إلى خيول تجر العربة وقبل أن تختفى العجوز ، تشترط على سندريلا أن تعود إلى البيت قبل منتصف الليل .

المشهد السابع : تقف الخيول بباب القصر . وتدخل سندريلا فيشهق الجميع لرؤيتها ، ويراقصها الأمير فى إعجاب بها . وعندما (تدق الساعة الثانية عشر . تجرى سندريلا ، وتترك الحذاء خلفها على الأرض ويجد الأمير الحذاء) .

المشهد الثامن : الأمير يطوف بالحذاء على المدعوّات . فتدعى كل واحدة بأنها صاحبته . وينتهى المشهد بأغنية عن الحذاء ، والبحث عن صاحبة الحذاء الجميل .

المشهد التاسع : سندريلا وهى فى ملابسها الممزقة . تدخل زوجة الأب بصحبة ابنتيها ليجدن سندريلا نائمة .

المشهد العاشر : الأمير فى قصره وهو فى حالة حزن . يأمر وزيره بأن يمر على البيوت فى المدينة من أجل ان يبحث له عن صاحبة الحذاء . ويتولى جنديان هذه المهمة . فيطرقان الأبواب بابا وراء باب ــ وينتهى بهما البحث إلى بيت سندريلا . فتعمل زوجة الأب على إخفائها . ولا تظهر غير ابنتيها تحاول البنتان ارتداء الحذاء فلا تفلحان .

المشهد الحادى عشر : يخرج الجنديان . ولكنهما بعد لحظات يعودان . لقد أحسّا بالظمأ . لذلك جاءا يطلبان الماء . وبشكل آلى تنادى زوجة الأب على سندريلا ، تنادى عليها لأنها خادمة البيت . ولأنها هى من ينفذ الأوامر ، ويلبى الرغبات ! .

ــ سندريلا . . أحضرى كأس ماء .

فتحضر سندريلا . ويكتشف وجودها الحارسان . وتجرب الحذاء ، فيكون على مقاسها .

وقفة عند نهايات المسرحية

إن رؤية الكاتب وفلسفته غالبا ما تظهر فى ختام المسرحية . فهو يجمع الخيوط المتناثرة ليعطينا خطابا معينا فقد كنا على طول المسرحية نلتقى بشذرات أخلاقية عن الصدق والأمانة والخير والإحسان ورد الجميل . ولكن ، الآن ، وقد بلغنا النهاية فإن

الأمر يختلف . فالموقف ملزم بأن يعطينا موقفا فكريا واضحا . فهو قد أثار قضية خطيرة جدا . فقد أخرج الجنّ من قمقمه، وعليه أن يرده إلى حيث كان ، وإلا انقلب السحر على الساحر . هل تنتهى المسرحية (بالتبات والنبات) كما فى الحكاية ــ فتكذب بذلك عن الواقع والحقيقة وعن الأطفال . هل تصور الأمر بهذه السهولة والبساطه ستكون بذلك تحريضا على الحلم والارتخاء والمثالية السلبية .

إن الموقف يقف أمام أكثر من نهاية واحدة . وقد قدم لنا كل هذه النهايات داخل النص . وعلى المخرج بعد ذلك أن يختار . ويختار الأصدق أو الأنجح .

النهاية الأولى المقترحة : وتتلخص فى زواج سندريلا بالأمير . أى أن تكون المسرحية نسخة من الحكاية تبتدىء كما تبتدىء وتنتهى كما تنتهى ، من غير تدخل من الكاتب ولو تم هذا كانت المسرحية مع الهروب الرومانسى . تزرع فى الطفل أحلام اليقظة . وتجعل الحل مرتبطا بالانتظار . انتظار الفارس المخلص . وهذا ما ليس فى المسرحية .

النهاية الثانية المقترحة : وقد أوردها الكاتب فى آخر النص ، ولكن المخرج لم يأخذ بها لأنها متطرفة فى واقعيتها ، وهى بذلك كانت تمارس على الطفل عدوانية مقلقة ، وتتلخص هذه النهاية فى أن تجرب سندريلا الحذاء لتجده فى غير مقاسها مع أنها تؤكد للجميع العكس ، وتصرّ على ذلك بكل قوتها : (لا . . الحذاء حذائى . . حذائى وتبكى . ثم نهاية المسرحية . شىء مؤكد أن هذه النهاية لا تتناسب مع تلك البداية . فهذه الواقعية المتطرفة لا يمكن أن تستقيم مع شاعرية« المسرحية/الكل»، ولا مع نزعة المسرحية لاستخدام العجائب وطبيعتها الغريبة عن طبيعة الأحلام .

النهاية الثالثة المقترحة : وهى أن تكون مسألة اللقاء الأخير ــ بين سندريلا والأمير مجرد حلم فقط . حلم الأمير ، وحلم سندريلا كذلك . بعد الحلم يقرر الأمير أن ينزل بنفسه للشعب للبحث عن صاحبة الحذاء .

وأعتقد أن الحلم ــ مسرحيا ، وسينمائيا ، وروائيا ــ حيلة فنية مستهلكة ومتجاوزة ، لذلك ابتعدت عنه المسرحية . وقد تبنت نهاية مغايرة فيها شىء من الواقع وشىء من المثال . فيها نزول فى مقابل صعود . نزول أمير وصعود سندريلا . فيها خلاص الفرد وخلاص الجماعة . أى أن سندريلا تشترط ألا تصعد وحدها . ولكن أن يكون ذلك برفقة الآخرين . كما اشترطت أن تزف للأمير فى أزيائها التى تعكس فقرها وحقيقتها . أى من غير حذاء سحرى ، ولا عربة ، ولا خيول .

كلمات عن الإخراج المسرحى

الإخراج كتابة ثانية للنص . إنه كتابة ما لم يكتبه الكاتب . وهو بهذا يكون استنطاقا للصامت فى المسرحية ، وتجسيدا للمعنوى ، وتحريكا لما هو ثابت . وهو بتعبير آخر حفريات أركيولوجية ، فى وعى ولا وعى الكاتب والكتابة معا . الإخراج الجيد لا يكتب من خارج النص . ولكن من داخله . أى أنه يوجد لغته ، ومضمونه ، ومفرداته ، المنظورة والمسموعة ــ من جوف المفردات اللفظية .

ولعل أول شروط الإخراج هو أن يمتد حبل الحوار بين المخرج والنص . وهو حوار جدلى يقوم على التقابل والتضاد ، وتفاعل السلب والإيجاب . وبهذا يقرأ المخرج النص ويكتبه . يقرأ رموزا على الورق ، ثم يكتبه على الفضاء ، أو داخله ، يكتبه بالممثل والحركة ، واللون ، والضوء ، واللباس ، والشكل ، والحجم ، والكتلة . ولقد نجح المخرج منصور المنصور فى أن يتمثل النص تمثيلاً سليما . ذلك لأنه أعطانا وحدة « كتابية » يذوب فيها المؤلف والمخرج معا ولا نعود نبصر أمامنا إلا المسرحية .

لقد عمد الإخراج إلى أن يصنع واقعا جديدا . فيه شىء من الحلم ، وشىء من الواقع وبذلك فقد وظف كل الأدوات الفنية . وذلك من أجل أن يجسد هذا العالم الطفولى الشفاف . ويبقى أن نسجل أن المشاهد الواقعية كانت أقل نجاحا من المشاهد الفنتازية فما السبب فى ذلك . هل يرجع ذلك إلى طبيعة الطفل ؟ أم إلى طبيعة الكتابتين النصّية والإخراجية ؟ لقد كانت مشاهد الأمير جادة وجافة ــ فى جو شفاف وغير جاد ــ كانت واقعية فى فضاء غير واقعى . ولعل هذا ما جعل تلك المشاهد أقل حرارة من المشاهد الأخرى .

الأخراج الجيد يبدأ من اختيار النص الجيد . وفى هذا كان منصور المنصور موفقا . ثم إن هناك شيئا آخر ــ قد لا نعيره ما يستحق من اهتمام ــ وهو مسألة توزيع الأدوار . توزيعا حقيقيا وعادلا . إن الأساس سواء فى الحياة أو المسرح ــ هو أن يكون الرجل المناسب فى الدور المناسب أو فى الوظيفة المناسبة ، وبهذا تسير المسرحية/ الحياة نحو الاكتمال والنجاح . مرة أخرى نسأل . هل كان المخرج موفقا فى توزيع الأدوار ؟ هذا ما سوف نجيب عنه عند حديثنا عن الممثلين .

الديكور : يمكن أن نسجل أن مصمم الديكور كان ذكيا .

لأنه تنبه إلى ما تنبه إليه الإخراج . وهو بنية النصّ القائمة على جدلية الأعلى والأسفل . لذلك فقد أوجد مستويين مكانيين . الأول مرتفع ، والثانى منخفض . فهناك إذن حوار مكانى يوازى حوار الشخصيات . وسندريلا فى الأسفل تتطلع إلى الأعلى . والأمير فى الأعلى يطل على الأسفل وبين المستويين تنتصب سلالم تربط بينهما .

كثيرا ما يكون الديكور مجرد كتلة ثابتة . كتلة صمّاء وخرساء . لا تقول شيئا ولا تشير إلى شىء . وبذلك يصبح خلفية غريبة . عن الممثل والجمهور معا . وبالنسبة للديكور فى مسرحية (سندريلا) هل أدى دورا معينا . وإن كان كذلك . فما هذا الدور ؟ .

نعرف أن المسرحية عبارة عن مشاهد عديدة . وهى بذلك انتقال سريع داخل المكان والزمان . الشىء الذى جعل الديكور يعطى الإطار الحقيقى للمكان ، وللوضعية الاجتماعية التى يمثلها . فالديكور المسرحى ثوابت ومتغيرات . وأن القطع السيوغرافية المتغيرة هى التى تغير المناظر ، الحارة ، القصر ، السوق ، الشارع .

الملابس/الماكياج : يقول المثل الفرنسى . اللباس لا يصنع الراهب . ولكنه مسرحيا يصنعه . أو يساهم فى صنعه ، مصممّ الملابس فى المسرحية مطالب بأن يوجد اللباس المناسب للدور المناسب . فهل أعطنا رجاء البدر الشخصية فى اللباس . هل أعطتنا النفسية والذهنية والوضع الاجتماعى والانتماء الزمنى والمكانى للشخصيات .

إن الزمن فى المسرحية غير محدد . والمكان أيضا . فالأحداث تدور فى مدينة غريبة . مدينة تقع على الحدود بين الكائن والممكن والمحال وبذلك جاءت الملابس تركيبا للواقعية والفنتازية ، إنها اجتهاد يقوم على المزج بين المعروف والمجهول . بين ما هو محسوس وملموس وما هو متخيل .

جماليا . كان اللباس مقنعا ومنسجما مع الجو العام للمسرحية . فهو أيضا يقوم على جدلية الأعلى والأسفل . كما أنه يضم كل الألوان التى لها علاقة حميمة بعين الطفل ، تلك العين الظمأى إلى الألوان الصارخة والأشكال الغريبة .

الماكياج فى المسرح : قد يكون تلوينا داخليا . وقد يكون مجرد أصباغ خارجية . ولا يكون الماكياج ناجحا إلا عندما يكون منسجما مع الألوان النفسية الداخلية . أى أن يكون استجابة للتلوين النفسى الباطنى . وذلك حتى يعكس حسيا الطهارة والبراءة أو القبح والحقد والإجرام . فمسرح الطفل لا يمكن أن يقوم بدون ماكياج .

هناك مسرحيات عديدة لا شىء فيها سوى الماكياج ، والملابس لا شىء غير أصباغ صارخة على الوجه . فالأنف مكور أحمر . والشفاه كذلك . وكل شىء فى الوجه مرسوم بعشوائية مقصودة . كل ذلك من أجل ابتزاز الضحك من الجمهور . فالمهم هو دغدغة عين الطفل ، ولو عن طريق ارتداء الملابس بالمقلوب ، ووضع الطراطير على الرأس ، وانتعال الأحذية العملاقة .

لقد كان الماكياج فى المسرحية رصينا . فقد أعطى الحيوانات حقها . وأعطى الشخصيات ما تحتاجه بدون مبالغة .

وعن التمثيل . ماذا يمكن أن نقول :

الملاحظة الأولى : هى أن بهذا العمل المسرحى طاقات فنية مهمة . فهناك اقتناع داخلى لدى الممثلين بما يفعلون . اقتناع بالمسرح ــ مسرح الطفل وبالمسرحية ــ سندريلا ، يترجم هذا الاقتناع الحرارة التى تودى بها المسرحية . تلك الحرارة التى تجلت بشكل واضح فى تلقائية التمثيل ، وعفويته ، وفى حيويته وصدقه .

لقد تألقت أسماء فى الأداء ــ سواء بين الممثلين الأطفال أو الممثلين الضيوف ــ فسندريلا « هدى حسين » كانت بحق سندريلا . فالممثلة هى الشخصية . إنها هى فى كل شىء ــ فى الكليات والجزئيات ــ فى رقّتها وطيبتها . فى فقرها وغربتها وبراءتها وحسنها وآلامها وآمالها . أما ثنائى الأختين ــ لئيمة وفهيمة ــ فقد تعاطف معه الأطفال الصغار ، مع أنه يمثل الجانب المضاد للبطلة سندريلا . هذا الثنائى يشكله « سحر حسين » و « انتصار الشرّاح » . الأولى رفيعة والثانية بدينة . وهما بذلك على خلاف مادى جسدى مع بعضهما . كما أنهما على خلاف نفسى سلوكى . فالثنائى يعتمد على المبالغة فى الأداء ، وعلى التعبير بالإيماءات والحركات الفاقعة . هذه الكاريكاتورية مطلوبة لذاتها لأنها تعطى للشر صورة مكبرة ومشوهة . أما الأم « أسمهان توفيق » فقد جسدت حيرتها بين ابنتيها وغفلتها ، وقبحهما ، ونباهة سندريلا وجمالها . أما الأمير « حسين المنصور » فقد قدم لنا نموذجا للأمير/الموديل . الأمير المعروف وقد قدمه بشكل واقعى . فى الوقت الذى كان عليه أن يقدمه بشكل فنتازى وذلك حتى يكون منسجما مع الجو العام للمسرحية . وما قيل عن الأمير ينطبق تماما على الوزير « حسين البدر » لأنه أيضا كان جادا فى أجواء مرحة وشفافة .

ثلاثي الحيوانات الصغيرة كان مرحا ، حيًا وراقصا . تخضع تحركاته لخطة كوريغرفية بديعة .

هذه إذن . هي مسرحية « سندريلاّ » مجهود جاد وطيب . يعكس اهتمام الإنسان العربي في الكويت بأجياله القادمة .

ويبقى أن الذين ساهموا في إنجاز هذا العمل الفني ، من قريب أو بعيد ، أكثر من أن تستوعبهم هذه الدراسة . إن المسرح عمل جماعي ، جوانبه الخفية أكبر من جوانبه الظاهرة . والعاملون في الظل . لا يقلون خطورة عن العاملين في الضوء . فتحية لكل التقنيين المسرحيين الذين يشتغلون في صمت .

المعرب : عبد الكريم برشيد



المسرح المصرى

الأزمة .. والانفراج .. والحقيقة !

سامى خشبة *

لم يشهد مسرحنا المصرى موقفا ، أو وضعا كهذا الذى يشهده - يعيشه - الآن . أنا أتحدث عن المسرح ، المسرح : فن العرض الدرامى المتكامل فوق المنصة المحكومة بامتلاء الفراغ بأجساد الممثلين وحركاتها وكلماتها ، وبالأضواء والموسيقى والألوان ... وبالمعانى ... وبالرغبة فى الاشتباك مع الحياة ونقدها والحلم بحياة أفضل .

عبورا فوق اختلافات نظرية كثيرة ، وتلخيصا لأهم ما اتفقت عليه ، نعرف أن المؤلف ، والمخرج ، والممثل ، هم العمد الأساسية لقيام صرح متين لهذا الفن . هذا إذا تحدثنا بلغة النقد « المطلق » وحدها . وقد يصح هذا الحديث ، ويكون كافيا بالنسبة لأى نوع من أنواع التعبير الفنى ، إلا فنون المسرح . العامود الرابع ، الذى لا يستطيع النقد المطلق أن يدرسه ، ولا أن يدرك كل أبعاد مغزاه وأهميته ، هو الجمهور . لا أعنى بكلمة « الجمهور » ما كان يعنيه ناقد تقليدى من القرن الماضى (فرانسيسك سارسى) حين أكد ضرورة وجود « ولو متفرج واحد .. ولو جلالة الملك بمفرده ! » .. والمدهش أن نفس المعنى هو الذى عناه أيضا فنان مسرحى معاصر عظيم (بيتربروك) حين تحدث عن أن المسرح : ممثل يتحرك فوق مساحة خالية أمام جمهور . ولا أقصد بأهمية « الجمهور » التكامل النظرى لفكرة العرض المسرحى ، إنما أعنى « فاعلية » الجمهور ، وفعله فى « الفن المسرحى » : وبذلك ينبغى أن أوضح ، أننى أتحدث عن « الجمهور » الموجود (احتمالا) داخل صالة العرض المسرحى ، أو خارجها ؛ الجمهور الذى يتردد على المسرح (أى مسرح) وذلك الذى لا يذهب ، لم ولن يذهب ، إلى المسرح أبدا ؛ الجمهور الذى يعرف بوجود - أو بشروط - فن مسرحى ، وذلك الذى لا يعرف وقد لا يعنيه أن يعرف بوجود ولا بشروط وجود مثل هذا الفن أصلا . هذا الجمهور - إذن - بفاعليته إيجابا وسلبا ، هو العامود الرابع البالغ الأهمية لبث الحياة فى الوجود الهامد للفن المسرحى فى مجتمع ما ، لأن « الجمهور » عندى ، ليس مجرد « النظارة » مثلما فسره سارسى قبل مائة عام أو أكثر ، ومثلما لابد أن نفهم من تفسير بروك وتلامذته فى عصرنا هذا .. الجمهور عندى ، هو « البيئة الاجتماعية - الثقافية » التى توجد الفن المسرحى على غرار تصوراتها ومثلها ، وتحفظه وتطوره « على عينها » ، طبقا لمثلها الجمالية والفكرية الخاصة ، وترسل إليه « مندوبيها » فى شكل نظارة متفرجين ، لكى يمهروا « النموذج » المطلوب ، حال ظهوره الفعلى فوق المنصة ، بالخاتم - أو بالتوقيع - النهائى للجمهور ، أى للمجتمع - أو البيئة الاجتماعية / الثقافية العامة - التى صدر عنها بوصفها « المصدر الأصلى » لكل « السلطة » : فى الفن ، كما فى الاقتصاد أو السياسة - فكما أن الناس يحصلون على الحكم الذى يستحقونه ، فإنهم يحصلون أيضا على الفن الذى لا يمكنهم أن يصنعوا غيره ..

***

أبدأ بتوصيف الموقف - أو الوضع - الذى يعيشه الآن

مسرحنا - وسأسمح لنفسى بالدخول من باب ضيق وخاص .

لم يحدث من قبل أبدا ، أن كانت لدينا - أو لدى مسرحنا - هذه الوفرة العظيمة من المؤلفات المسرحية - من أعمال الأجيال الثلاثة الحية الآن من كتاب المسرح المصرى (وهى فى الحقيقة أربعة أجيال إذا اعتبرنا توفيق الحكيم وحده ، جيلا كاملا) ومن أعمال من سبقوهم زمانا أو سبقونا كلنا إلى الرحيل (!) . . ولم يحدث أبدا أن كانت لدى مسرحنا كل هذه الوفرة العظيمة من مخرجى المسرح (والفنيين المسرحيين) الدارسين والذين لا يمكن إنكار علمهم ولا الاستخفاف بمواهبهم ولا بملكاتهم وإدراكهم لكل من الجانبين ، الحرفى ، والشاعرى الهامين لفن العرض المسرحى . .

ولم يحدث أبدا أن كانت لدى مسرحنا كل هذه الوفرة العظيمة من الممثلين المجيدين ، الذين يسهل الزعم بإجماع - بأن بعضهم يمكلون قدرات وملكات فذة - أداءً وحضوراً وتمكناً متحكما من أدوات الصنعة ومن « محسنات » الموهبة الأصيلة . .

ولم يحدث أبدا أن كانت لدى مسرحنا ، مكتبات بالعربية - غنية بكل هذه النصوص المطبوعة وكتب النقد ودراسات أصول الحرفة بجوانبها العديدة وطبقاتها المتراكبة ، والقواميس . . بل أن المعهد العالى للفنون المسرحية ، الذى أعتقد أنه أحد أقدم مؤسسات التعليم الفنى العالية فى بلادنا - إن لم يكن أقدمها - يدفع إلى « السوق » كل عام بأكثر من ثلاثمائة « خريج » من أقسامه العديدة (التمثيل ، والإخراج ، والديكور . . إلخ) . . بعد أن يكونوا قد قرأوا وتعلموا وكتبوا أبحاثا وناقشوا أساتذة أقدم وأكثر خبرة وأخرجوا مسرحيات ومثلوها وناقشتها ثم أجازتها لجنة من هؤلاء الأساتذة فى مهرجان سنوى يشهد بإمكانيات فى فنون العرض ، « محترمة » و« راقية » . ويكفى - مادام الكلام قد أخذنا إلى هذا الحد - أن نتذكر أن جامعاتنا - تنتج كل عام عدة آلاف من خريجى « الأقسام » التى تدرس فنون الدراما الأجنبية والعربية (وهؤلاء إن لم يكونوا مؤلفين أو نقاداً محتملين ، فلا أقل من أن يكونوا جمهوراً - نظارة وبيئة سويا (!) محتملا ناهيك عن بقية الخريجين من الأقسام والكليات والمعاهد الأخرى ، وهم فى مجموعهم لا يقلون سنويا عن قرابة مليون ، وربما أكثر . .

لم يحدث إذن ، أن امتلك « مسرحنا » هذه الإمكانيات الإنتاجية الضخمة فعلا ، فى التأليف والإخراج والتمثيل والفنون المصاحبة الأخرى . . وحتى فى احتمالات الجمهور . .

ومع ذلك فإن أحد لا يستطيع أن يمارى فى أن ثمة « أزمة » مميتة يعيشها المسرح المصرى الآن ، أو أن ثمة « شعورا » بوجود هذه « الأزمة » . . وأنا أضع كلمة « الأزمة » بين هذه الأقواس الصغيرة المحاصرة ، لأننى لم أعد « أحب » هذه الكلمة لفرط ابتذالها بمناسبة ودون مناسبة . . .

* * *

سأجعل المدخل الضيق أكثر ضيقاً .

لو تأملنا « وضع » المسرح المصرى فى السنوات الخمس الأخيرة ، التى بلغ فيها الشعور بالأزمة أقصاه ، منذ توقفت تقريبا غالبية مسارح الدولة عن العمل ، بالهدم أو الاحتراق أو البيع أو الترميم المتطاول كاننا نبنى الهرم الأكبر من جديد فلا عمل إلا مع « الفيضان » . . لو أننا تأملنا وضع مسرحنا خلال هذه السنوات ، لتحول السؤال عن أسباب « الشعور بالأزمة » أو عن أسباب الأزمة ، إلى ما يشبه اللغز . . .

عن التأليف (سنكتفى فى التفاصيل به) نستطيع أن نقول : صحيح أن رشاد رشدى ومحمود دياب وميخائيل رومان ونجيب سرور قد رحلوا من عالمنا ، ولكن أعمالهم باقية - وما تزال أصيلة أو جذابة بشهادة المسرحيين فى الأقاليم الذين لم يكفوا عن إخراج أشياء منها كل عام . . . وبشهادة « جماعة المسرح المتجول » القابع فى وسط القاهرة ينافح عن قضية المسرح كأنها أسطورة وكأنه كائن - هو الآخر - أسطورى ينتمى لعصر غامض مخيف وجذاب وقديم . .

ولكن صحيح أيضا ، أن عبد الرحمن الشرقاوى ونعمان عاشور وسعد الدين وهبة ويوسف ادريس وألفريد فرج (الذى يعيش فى منفى اختيارى لا يشكك أحد فى وجاهة أسبابه وإن لم يكن باستطاعة أحد أن يقبلها على علاتها) مايزالون بحمد الله - بعافية ، ويكتبون . . وقد يمكن الاختلاف حول القيمة الفنية أو الفكرية (أو القيمة الفنوفكرية) لأعمالهم الأخيرة . . ولكنه اختلاف - إذا حدث - لا شك سيكون اختلافا رفيعا يفيد كل أطرافه فائدة محققة من كل جانب ومن كل نوع . .

وصحيح أيضا أن « فارسا » واحدا من ذلك الجيل الأوسط ، قصير العمل مجيد الأثر - كأخيل الألياذة - مايزال يتمتع - بحمد الله وغارت عيون الحاسدين - بالصحة والقدرة على التنوع فى إنتاجه ، هو على سالم ، الذى أصدر كتابين خلال أقل من ستة عشر شهرا يضمان خمس مسرحيات (أربعة قصيرة ، وواحدة طويلة) ويكفلان إقامة نصف « موسم » وحدهما . . .

وصحيح أيضا أن ثمة « موجة » كاملة من المؤلفين ، تضم

عدداً غفيراً ظهرت فى خلال السنوات نفسها ، نستطيع أن نتذكر منهم ، محفوظ عبد الرحمن وشوقى خميس ويسرى الجندى ومحمد أبو العلا السلامونى ورأفت الدويرى وسمير سرحان وعبد العزيز حمودة ومحمد عنانى وفوزى فهمى ووحيد حامد وغيرهم وغيرهم . . (وفى عددنا هذا من « إبداع » كتابات لعدد منهم ، بعضهم أسماء جديدة تماما ، تشير إلى أن الكتابة المسرحية الجيدة والمشحونة ، لم تعد حرفة ذات مهارات سرية بالنسبة للكثيرين المجهولين) . . ويضاف إلى هؤلاء ـ من المعروفين ـ كتاب للقصة أو الرواية ، وشعراء ، أنتج بعضهم مسرحيات كثيرة ، وعرض لبعضهم العمل أو العملان ، يقف على رأس هؤلاء ـ ممن أثاروا الانتباه الشديد ويتوقع منهم الكثير ، فتحية العسال وعبد الله الطوخى ومحمد سلماوى . .

إننا نستطيع أن نمضى فى تسجيل أسماء عشرات من المخرجين ومصممى الديكور والأزياء ومساعدى المخرجين و « الماكييرين » ومؤلفى موسيقى المسرح وفنيى الإضاءة ومديرى المنصات ، وإذا أضفنا الجنود المجهولين من عمال الخشبة ـ الذين لا يمكن أن يتصور أى عرض مسرحى بأى مستوى دونهم ـ حصلنا على جيش كامل وكبير العدد من « صناع المسرح » . .

هو لغز إذن أو يكاد : أن يكون لدى مسرحنا كل هذه الثروة الابداعية والمعرفية والعملية التى تراكمت عبر السنين ولم يملك مسرحنا مثيلها فى يوم ما ثم يكون المسرح فى أزمة ، ويتزايد الشعور بالأزمة شهراً بعد شهر ، وموسماً مفقودا بعد موسم مفقود ، ورغم العروض « الجيدة » أو المتوسطة التى تسطع فوق هذه المنصة أو تلك ، ورغم النصوص الممتازة التى تنشر باستمرار ، أو التى يعاد نشرها ، أو الثروة من النصوص (وأنا أتحدث عن تراثنا المؤلف عبر خمسة أجيال من المؤلفين على الأقل) التى نعاملها كما نعامل جثث الضحايا فى جريمة أو حادث : تدفن بعد التشريح المطلوب للتحقيق !

***

أثناء عملى فى تخطيط هذا المقال ، قرأت كتابا هاما ، محملا بعبير زمان عزيز على كل عاشق للمسرح فى مصر ، زمان يبدو كأن دهورا قد انقضت عليه : ستينات القرن العشرين . الكتاب هو « ١٠ مسرحيات مصرية » للناقد الاستاذ بهاء طاهر ، وقد وضع المؤلف عنوانا فرعيا للكتاب هو : عرض ونقد .

فى المقدمة ، استوقفتنى فقرتان أظنهما على قدر كبير من أهمية المغزى ، سأنقلهما هنا :

١ ـ . . « ولكن لما كان المسرح يحقق غرضه فى الخفاء تقريبا ، وفى شىء من البطء أيضا فقد اختلفت ردود فعل المجتمع إزاءه فى كل عصر ما بين اللامبالاة المطلقة والعنف الشديد . فالمجتمع الراغب فى الاستقرار يكره الفنان المسرحى المشاغب ويقصيه عنه بصورة أو بأخرى . ومنذ أقدم عصور المسرح ، منذ عصر التراجيديا اليونانية بدأت تلك الظاهرة . فقد نفى الأثينيون يوربيديس أو أرغموه على أن ينفى نفسه لأنه كان يواجههم على المسرح بالحقائق التى يرفضون أن يروها عن أنفسهم وعن مدينتهم . ونفس هذا المصير واجهه فيما بعد إبسن وسترندبرج وبريخت وغيرهم ممن اضطروا إلى النفى الاختيارى أو الإجبارى . . . . »

(٢) ... إلا أن المجتمع الراغب فى الاستقرار والجمود يستطيع أن يحقق غرضه بدون مسدس جوبلز ــ فهو يستطيع أن يسحق الفنان بسلاح أشد خطراً ــ كما ذكرنا باللامبالاة . . ولقد فعلت ذلك روما . . . . وفعلت ذلك أيضا أوربا الإقطاعية . .[1]

إننا حينما نتحدث عن «أزمة المسرح» فإننا نتحدث فى الحقيقة عن «المسرح المشاغب» الذى يكرهه المجتمع الذى يرغب فى الاستقرار . ولا يستطيع أحد أن يزعم أن مجتمعنا منذ أواخر الستينات قد شرع يرغب فى الاستقرار ، وأنه لجأ ــ لا إلى المسدس مع المسرح المشاغب والحمد لله ــ وإنما لجأ إلى اللامبالاة ، وأضاف إليها تلك الموهبة الفريدة ، موهبة التظاهر بالاهتمام : من الذى ينكر أن انفاق عدة ملايين على هدم وترميم المسرح القومى هو اهتمام بالمسرح «الجاد» (ولاحظ هنا استبدال صفة الجاد بصفة المشاغب) ، ومن نفس القبيل ــ قبيل اللامبالاة مع التظاهر بالاهتمام ــ كان انعقاد اللجان وفضها ، وكتابة تقارير ومناقشتها والتحول بكل الثقل فى مرحلة سابقة إلى الاقتباسات والإعدادات اللطيفة والجادة ، مع الإصرار على تزويد «النظارة» الذين قد يذهبون إلى المسرح ، بما يراد لهم أن يتفرجوا عليه وهم فى بيوتهم عن طريق التليفزيون (من «إلا خمسة» حتى «مدرسة المشاغبين» ومالف لفهما) . . حتى حفظها وحفظ «لفهما» كل النظارة المحتملين وغير المحتملين أيضا . . ومن نفس القبيل أيضا ، عقب تلك المرحلة الأولى ، كان «حبس» عدد من النصوص بعينها لمؤلفين بعينهم عن الناس على أساس اتهام سياسى شائع ، وكان نفى نوعية معينة فى النصوص إلى مسرح المثقفين (مسرح الطليعة) الذى لا يرتاده «الجمهور» والغالبية العظمى من رواده ، طلاب

معهد المسرح أو ضيوفهم وضيوف الفرقة . . وعائلاتهم الفرحانة باولادها على مشارف النجومية ومايتلوها (هكذا تظن العائلات على الأقل) : هكذا ثُبّتْ المناخ الاجتماعى منذ أواخر الستينات دعائم لا مبالاته بالمسرح ، وثبت أيضا الإيهام «المسرحى» بأنه يهتم بالمسرح بشدة : منذ منع أو أوقف عرض مخططين يوسف إدريس وجواز على ورقة طلاق الفريد فرج ، وسبع سواقى سعد وهبة . . . . . . وثأر الله (الحسين ثائرا وشهيدا) للشرقاوى قبلها ، لأسباب مختلفة ؛ إلى نشر الاقتباسات المهدئة على المنصات ، وإذاعة الهزليات المنفثة على الشاشات الصغيرة ، وتغيير طبائع منابر النقد الصحفى . . صحبت ذلك — دون شك — خطوات أكثر تلقائية فرضها «التاريخ» وحده : جيل بأكمله يذهب إلى جبهة القتال ، ومن لا يذهب يغرق فى التراجع الاجتماعى العام وتصاعد المصاعب الاقتصادية أو يحلم بالهجرة للعمل فى مجتمعات مهما طبعت من كتب أو اشترت مؤلفين ومطابع ، أو أقامت استوديوهات للتصوير ومحطات للإرسال ، فإنها ببساطة كانت موردا قويا لأنواع ومستويات من القيم لا تتوافق أبدا مع «المسرح المشاغب» . . ولا مع أى تعبير ثقافى ينتقد الحياة ، ويشتبك معها من موقف نقدى طامح إلى عالم أفضل . . .

ورغم كل ذلك ، فإن مجتمعنا — أو مناخنا الاجتماعى — لم يستطع أن يتمتع برغبته فى الاستقرار . يمنعه من ذلك حقيقة التاريخ وقوانينه . .

ولم يستطع أيضا أن يتخلى عن رغبته فى الاستقرار ، فظل ينتج مبدعى الدراما المشاغبة والمنتقدة للحياة الطامحة إلى حياة أفضل ، ومخرجيها وممثليها ، ويطبع نصوصها — ولا يعرض إلا أقل القليل منها — وظل أيضا يحاصر هذا المطبوع وهذا المعروض ومبدعيه ومخرجيه وممثليه باللامبالاة ، وبالخطوات الأخرى التى فرضها التاريخ الموضوعى — بعد ١٩٧٣ خصوصا — وبالجمهور (النظارة هذه المرة) الذى لم يعد مستعدا لأن يرتاد المسرح بالغزارة وبالقوة التى تسمح لهذا المسرح المشاغب بأن يقف على قدميه فوق منصات عروضه ويشتبك مع الحياة لينتقدها ويساهم فى تقدمها . . بحرية وامتلاء وغزارة . . .

لهذا السبب ؛ دام وتصاعد الشعور بالأزمة التى تحاصر مسرحنا وتخنقه ، مع أنه مسرح غنى بكل معنى الكلمة ، ويستطيع — لو حدثت معجزة — أن يعرض من «مدخراته» وحدها ما يكفينا حتى عام ٢٠٠٠ على الأقل !

هنا كان ينبغى أن ننتقل إلى الموضوع الرئيسى لهذا الحديث . ولكن ثمة جملة اعتراضية : أن الدراما المشاغبة فى العالم كله تعيش حالة أزمة مشابهة . فالعالم كله ، مع أنه يحتاج إلى التغيير بشدة لكى يستقر ، فإنه يرغب فى الاستقرار — بشدة أكثر — بطرق مختلفة . ولذلك فانه يضحى بالدراما المشاغبة «ناقدة الحياة والمساهمة فى التغيير» ، إلى أن يستقر بطريقته ويطمئن إلى استقراره . . آنذاك — سيفتح أمامها الأنوار الخضراء لتبدأ دورة جديدة ، أو أن هذا هو الأمل . على الأقل .

* * *

قلت أن «مدخرات» مسرحنا وحدها ، كفيلة — لوحدثت معجزة تتغير بها نفسية هذا المناخ العام اللامبالى بالمسرح والمتظاهر بالاهتمام به — بأن يقدم لنا هذا المسرح ما يكفينا حتى عام الفين (!!) على الأقل . . ونستطيع أن نثبت هذه المقولة ، بنظرة متفحصة إلى بعض هذه المدخرات التى «صنعت» فى الأعوام القليلة الأخيرة : من المؤلفات وحدها . وسوف أرتب «مختاراتى» هنا ، نزولا من الأكثر شمولا إلى الأكثر تخصيصا .

ينتمى الجانب الأكبر من إنتاج على سالم إلى ما يمكن وصفه بـ «دراما الميتافيزيقا الاجتماعية » : الدارما التى تطمح إلى طرح تصور عام ، عن وضع المجتمع الإنسانى ، تستخلصه من معالجة تتراوح بين الفانتازيا والواقعية لجزئية محدودة من جزئيات هذا المجتمع التى لا يمكن حصرها . قد يكون الجو العام للمسرحية واقعيا ، فهو يدفعنا فى البداية إلى الظن بأننا ازاء «شريحة من الحياة» . . . فالأمكنة غرفة نوم ، أو مكتب سكرتيرة ، أوغرفة فى استراحة للموظفين بمنطقة نائية ، أوعند تقاطع طرق أمام إشارة مرور . . والناس عاديون أيضا (الشخصيات أقصد) : كاتب وزوجته فى شهر العسل ، أو مفكر مع سكرتيرة فى مكتبها والمصباح الأحمر فوق حجرة المسئول الخطير مضاء باستمرار ، أو الكاتب الشهير فى سيارته يدخل فى علاقة سريعة وعابرة مع متسول نصف مجنون ، أو مهندس منقول حديثا إلى المنطقة النائية وملاحظ يستقبله — شريكا فى الغرفة — حيث سيقيمان سويا . . ولكن على سالم ، يخفى دائما «الفانتازيا» التى ستدفع بهذا المكان العادى وهذه الشخصيات العادية إلى التحول إلى أدوات رمزية يكشف بها المؤلف «ما وراء» الموقف العادى الأولى ، والذى يقوم فى البداية بين شخصيات عادية فى أماكن عادية . الفانتازيا التى أقصدها هنا تختلف عن الفانتازيا الحديثة التى كان مسرح العبث — منذ الخمسينات قد ابتكرها . ورغم احتمال وجود علاقة قوية بين «خراتيت» يونسكو حيث يتحول البشر إلى

خراتيت . وبين «الكلاب وصلت إلى المطار» لعلى سالم ــ حيث يتحول البشر إلى كلاب ، فان المنظورين يختلفان : فالوضع الإنسانى المطلق ــ دون ارتباط بواقع اجتماعى بعينه هو الذى يحرك تفكير يونسكو ، ولكن وضعا إنسانيا محددا ــ هو الوضع الاجتماعى والنفسى المصرى ــ هو الذى يحرك تفكير على سالم ــ أن «الخاص» عند يونسكو عام أيضا يتحرك به دراميا على طول المسرحية لكى يصل به إلى «عمومية» الفانتازيا المطلقة فى النهاية ، وحيث يبدو المعنى الكلى قائما منذ البداية فى قلب الصورة شبه الواقعية التى تبدأ بها المسرحية .

أما «الخاص» عند على سالم فخاص فعلا ، وعندما يحصل على المعنى الكلى فى سياق العمل يظل على صلة قوية بالبداية المحملة بالخصوصية الأولى . غير أن «المعنى الكلى» النهائى الذى يريده على سالم ، إنما يكمن فيما وراء الصورة الواقعية الأولية فى بداية كل مسرحية ، ولذلك تصبح العلاقة بالواقع علاقة عضوية بالضرورة ، رغم أن تفاصيل عديدة من الواقع تظل قائمة بالضرورة أيضا . . أما ما يبقى لوجداننا فى النهاية ، فهو المعنى الكلى الميتافيزيقى تقريبا وهو مايحفظ ــ فى تناقض كاريكاتيرى ــ الجسر الواصل بين التفاصيل «الحقيقية» وبين الحكم العقلى ــ أو المنطقى ــ الذى فرضته الرؤ ية على التفاصيل .

فى الجانب المقابل تأتى مسرحية نعمان عاشور الجديدة ، إثر حادث اليم (٢) . ها هى واحدة من «عائلات» المؤلف الواقعى المصرى الكبير ، العديدة ، والتى اشتهرت منها «عيلة الدوغرى» ، وعائلة «سلامة» فى «برج المدابغ» وعائلتا «النمس وشبوكشى» فى «بلاد بره» . . ولكنها ليست مجرد «عائلة» ، إنها تجسد إحدى محاولات نعمان عاشور الدائبة ، والناجحة ؛ منذ : «الناس اللى تحت» فى منتصف الخمسينات من أجل اصطياد المعنى الكلى لما يمكن أن نسميه : «ميكانيزمات الواقع الاجتماعى» المصرى ، والتى اقتصر مجالها منذ : «عيلة الدوغرى» على فئات بعينها من الطبقة الوسطى الحضرية فى مصر ، لكى تصبح «ميكانيزمات صعود وهبوط» هذه الطبقة : صعودها الاقتصادى ، وتمزقها الإنسانى ، وهبوطها الخلقى والمعنوى بالضرورة .

لقد ربط النقد الواقعى طويلا بين معالجات نعمان عاشور ورؤ اه ، وبين معالجات ورؤ ى تشيكوف (بستان الكرز والخال فانيا والنورس ، بوجه خاص) . ولكن «خاصية» بعينها فى الدراما العائلية للطبقة المتوسطة المصرية . . . . عند نعمان عاشور لم تلفت نظر أحد : أقصد خاصية التلامس بين طبيعة الدراما وطبيعة الحكاية . وقد لا يؤ دى القول بأن دراما عاشور العائلية : تتخذ شكل (أو قالب) الحكاية ؛ إلا إلغاء احتمال تأثر نعمان بتشيكوف من حيث اختيار الموضوع وزاوية الرؤ ية . ولكن هذا القول يحتم أن نبحث عن مصدر فنى خاص استقى منه نعمان بناءه الفنى ــ منذ عيلة الدوغرى على الأقل ــ ولا أعرف إن كان نعمان نفسه قد أشار إلى ذلك أم لا : هذا المصدر ، يمكننا أن «نرمز» إليه بحكايات العائلات الطويلة فى تراثنا الشعبى (والرسمى أحيانا) النثرى والشعرى (الزجل الشعبى القصصى بأنواعه) ، حيث يكون مغزى الأحداث ، وقوانين وقوعها هى هدف القاص (وتصبح هدفا للكاتب الدرامى أيضا) لا الشخصيات ، ولا المواقف الجزئية : ولو اختار نعمان ، أن يبدأ كلا من مسرحياته العائلية تلك ، براوية يقول : كان ياما كان فى سالف العصر والاوان ، رجل كبير له زوجة وعيال ، ثم حدث ان . . . » لو حدث ذلك ربما استبان لنا «كشفه» الخاص فى البناء الدرامى بسهولة أكبر (وربما ربطه النقد الواقعى بالملحمية البريختية وما شابهها) ولظهرت لنا العلاقة «البنائية» الفريدة والفذة ، بين بناء الموال القصصى ، أو الحكاية الشعبية النثرية الطويلة ، وبين بناء «دراميات» نعمان العائلية .

استخدم النقد الاوروبى مصطلح الدراما العائلية لكى يصف بها نوعا محدود القيمة من المسرحيات محكمة الصنع الواقعية النقدية . ولكننى أقصد معنى آخر للدراما العائلية ، يرتبط بالدلالة الحرفية لكلمة «العائلية» ، كما يمكن أن نصف هذا النوع من الدراما ــ عند نعمان عاشور وحده ــ بالنوع الدرامى الحكائى (من حكاية ، هى بالضرورة أيضا عائلية) . . .

ومع ذلك فليس هذا الجانب هو الاساسى فيما انا بصدده هنا : ما أريده هو اهتمام نعمان (الأهتمام المشهور) بما اسميه ب «ميكانيزمات» او : آليات ، صعود طبقة المدن الوسطى المصرية ، الاقتصادى ، وتمزقها وهبوطها الخلقى والروحى . . .

قد يكون للمفهوم العلمى للتاريخ علاقة بادراك نعمان عاشور لتلك الآليات . ولكن فى الدراما ، كما فى غيرها من أنواع التعبير الأدبى الفنى ، يكتسب الأدراك الفلسفى مذاقه وطبيعته الخاصة ــ لدرجة تصل به إلى احتمال التغير الكامل ــ حينما يتجسد فى أسلوب بعينه . . «إن مرتبة كل مسرح ومغزاه يتحددان أساسا وأولا باسلوبه» هذه هى جملة البداية فى كتاب حديث عن المسرح البولندى[٣] ورغم أن رومان زيلوفسكى لم يحدد ما يقصده بكلمة الأسلوب ، فإننى سأحدد ما أقصده بها بمعنى : « البنية الفنية وطريقة نسج العلاقات بين عناصر هذه

البنية ، وطريقة طرح الحدث الرئيسى والأحداث الجانبية الداخلة فى تركيبه » . . بهذا المعنى ، قد نحصل على التصور الصحيح للعلاقة بين رؤية نعمان عاشور الفكرية لآليات صعود وهبوط الطبقة التى جعل همه الفنى الأول هو «مسرحتها» .

وبين تأثره (اللاشعورى ربما) بالبناء البسيط للموال القصصى ـ أو الحكاية الشعبية التراثية المصرية .

* * *

يكتب كل شعب تاريخه بطريقتين : التسجيل العلمى الرامى إلى حفظ حقائق الأحداث ، والتصوير الأبداعى الرامى إلى استكناه معنى ما حدث . الأول ينتج «التاريخ» ، وينتج الثانى الملحمة ، أو السيرة أو الأسطورة . والطريقتان تخضعان للفلسفة ـ أو الفلسفات ـ العامة السائدة .

وقد يأخذ الكاتب الدرامى مادته مما أنتجته إحدى الطريقتين ، ولكن لا يحاسب إلا على ما كتبه هو . فيما كتبه يخضع فى النهاية لسيدين : الفلسفة الحاكمة فيما أخذ منه ، والفلسفة التى يؤمن هو بها . وبين الطريقتين ، أو المصدرين ، توزع الكاتبان الهامان ، محمد أبو العلا السلامونى ، ويسرى الجندى : اختار الأول ـ فى أهم ما كتبه حتى الآن ـ التاريخ بالشكل الذى كتبته به أمته ، واختار الثانى ـ فى أهم ما كتبه أيضا حتى الآن ـ السيرة ، أيضا بالشكل الذى أبدعتها به أمته .

وربما لان السيرة أقل تحديدا لمجال رؤيتها وفعاليتها من التاريخ ، ولأنها مشبعة بالحلم الجماعى والمعانى الكلية بعكس التاريخ . الذى يحتاج إلى من يشحنه بالمعنى ويمده بالهدف (الوعى) ، فإن ما يستخلص منها عادة (وما يستمد من أقاربها : الملحمة والأسطورة والحكايات . الخ) يصبح أكثر عمومية (لا أقول شاعرية أو اتساع أفق) مما يستمد من التاريخ لذلك يسبق يسرى الجندى صاحبه فى ترتيبنا .

وقد نشر ليسرى الجندى مؤخرا أحد نصوصه الكثيرة ، وهو نص مسرحية «الهلالية»[4] التى كانت قد عرضت بمسرح الطليعة عام ١٩٧٨ ، بعد «عنترة» التى قدمها المسرح نفسه (إخراج سمير العصفورى) قبل ذلك بعام واحد ، وكان يسرى قد كتب على الزيبق عام ٧٣ وقدمها مسرح السامر (بإخراج عبد الرحمن الشافعى) عام ٨٤ . . وتتوقع الدكتورة نبيلة ابراهيم فى مقدمتها للنص المنشور لمسرحية الهلالية ، ألا يترك يسرى سيرة من السير الشعبية : «دون أن يعالجها برؤيته الدرامية ولغته القادرة على الكشف عن واقعنا المعاصر . . »

لغة يسرى المسرحية اذن ورؤيته الدرامية ، هما اللذان يكشفان الواقع فى السيرة : الواقع فى قلب العمل الذاتى الناتج من سعى الأمة لأعادة تصوير تاريخها فى شكل إبداعى يرمى إلى استكناه معنى ما عاشته الأمة من أحداث فى ماضيها الذى تحب اختزانه فى ذاكرتها الحية الواعية . .

ربما ـ فى تفسير ما ـ كانت السيرة الهلالية هى التاريخ ـ الشعبى لعملية طويلة ، بدأت بالفتوح العربية للبلدان التى أصبحت فيما بعد هى الوطن العربى ، وانتهت إلى اقتتال القبائل العربية فيها بينها سعيا للسيطرة على ما كان قد تم فتحه من قبل.الخريطة الجغرافية لمسيرة قبائل بنى هلال وحلفائها فى السيرة تشير إلى فتح الوطن العربى ، ولكن خريطة الصراعات بين أبطال ورؤساء القبائل المتحالفة تشير إلى ما انتهت إليه السيرة ، وضمنته فى طياتها الأولى بوعى ابداعى فنى شديد المهارة ، مختفيا وظاهرا فى آن معا : وكأن هذه الصراعات بين الأبطال (أبطال الأمة) هى التجسيد الدرامى للاقتتال بين «شعوب» الأمة الواحدة فيما بعد . .

اختار يسرى تركيبة تجمع ما بين الهزلية ، والميلودراما ، والفانتازيا[5] واختار أن يكون موضوعه الأساسى المزدوج اكتشاف الأمة لذاتها ولمضمون أساسى من مضامين التاريخ حين تكتشف ذاتها (مرحلة الفتح فى التاريخ ـ مرحلة التغريبة فى السيرة) ثم الاقتتال بين الأبطال الأخوة لكى ينفذ فيهم حكم التاريخ الذى نفذ على من قبلهم . . ويستمر بعدهم السادة القتلة يستخدمون أى حجة لا ستنزاف شعوبهم ، وأى شعوب أخرى «يمكن» الوصول اليها . وسواء حين تكون الخاتمة كبيرة أو صغيرة ، فإن الاقتتال «حتمى» مادام المنطلق كان يحمل بذرة الفساد . لا تحتاج الدراما هنا إلى شخصيات متكاملة تقليدية ، بل تحتاج الشخصيات إلى أقنعة تزيدها تثبيتا ، أما الدراما فتحتاج إلى «تركيبة» ذهنية تسيطر منذ البدء على البناء العام كله . وتفرض معانيها على الشخصيات بوصفها الأقنعة التى تحدد لكل « شخصية ـ قناع » دورها ووظيفتها ومعناها ، من أجل تحقيق الهدف النهائى ، وهو استخلاص الواقع المعاصر ، من قلب السيرة ، بأسلوب يمنع السيرة من أن تستقطب الوعى (وهذه وظيفتها الأخيرة فى حياتها الواقعية) ويمنع المسرح من أن يكون محاكاة لشىء (أو مثال) موجود فى خارجه : المسرح هنا «خلق» لـ «حياة» محملة بالتاريخ والواقع ـ السيرة والآن ـ موازية ومستقلة عن كل ماعداها ولكنها لا تخفى نيتها فى أن «تعتدى» على كل حياة عداها وأن تمد عليها ظلها الخاص .

ولمحمد أبو العلا السلامونى شأن آخر : إنه يحاول أن يغرس الواقع فى التاريخ المسجل والذى تم تسجيله بغية الاحتفاظ

بحقائق الأحداث ، ويحاول السلاموني بعد الغرس ، أن يعثر من جديد على ما كان قد أخفاه في تربة التاريخ : الواقع ممتزجا بعصارة تربته وقد أنبت كيانا جديدا . ورغم أن للسلاموني تجارب كثيرة لم يستمد موضوعاتها من التاريخ ، فإن أهم ما كتبه استمدها منه : فرسان الله والأرض (١٩٦٦) ، الثأر ورحلة العذاب (١٩٧٩) رجل في القلعة (١٩٨١) مآذن المحروسة (٨٢) أبو نضارة (٨٢) وأخيرا ، رواية النديم عن هوجة الزعيم التي صدرت عام (١٩٨٤) عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الهوجة ، كما نعرف هي الأسم (الصفة) التي أطلقها الشعب على الثورة العرابية . وقد أعطى السلاموني مسرحيته هذا الاسم المسجوع الطويل ، كأنه يكتب واحدا من كتب التاريخ القديمة ذات الأسماء المشابهة ، ولكنه أعطاها أيضا عنوانا فرعيا له دلالة خاصة : مقامة مسرحية من أربع بابات فكأنه أراد أن يجمع بين فن المقامة الأدبي (شبه القصة المسجوعة الكتابة ، ذات البطل الرئيسي) وفن خيال الظل التمثيلي الذي كان كل قسم من أقسامه يسمى «بابة» حيث كانت الشخصيات شخوصا غير متكاملة الأبعاد ، كرموز لمعاني تتسع أو تضيق حسب مقتضى الحال ، وحيث كان الهزل ــ غير «الفارس» الأوربي ــ محملا دائما بمعاني ــ بل مثقلا بالمعاني ــ أراد الفنان الشعبي دائما أن يقول رأيه (الرأي العام) فيما تشير إليه : من السلطة العليا ؛ إلى أقل جزئية من جزئيات الحياة الواقعية .

بهذين الأصلين التراثيين ، يملك السلاموني الحق ــ مثلما فعل زميله يسري الجندي من قبله ومعه ــ كما يملك الأساس النظري ــ الذي يستند إليهما في التخلص من أي قالب تقليدي (مستعار) للدراما[٦] وقد يكفي في هذا الصدد ــ على سبيل المقارنة الإشارة إلى «تدمير» الشكل التقليدي المستعار (عند فتحية العسال مثلا في : بلا أقنعة) دون مبرر منظور . ولا يكفي المبرر الذي أشار إليه الأستاذ فؤاد دوارة في مقدمة النص المطبوع ، من أنه «لحسن الحظ» راجت موجة القضاء على الشكل التقليدي في المسرح العالمي ــ والعربي كله . فرغم هذه الموجة ، ما تزال كل تجربة جديدة بحاجة إلى مبررها الجمالي والفكري الخاص ، وبحاجة ــ على الأقل ــ إلى السند الذي يبررها ، وقد تكون الاستفادة من قوالب ذات «مفاهيم» دارمية تراثية هي هذا المبرر ، حتى وأن لم تكن ذات أشكال تمثيلية ــ كالسيرة عند يسري الجندي ، أو المقامة وبابات الخيال عند السلاموني ، أو السامر عند يوسف ادريس ، أو القوالب الحوارية التراثية (من القرآن إلى قصص العرب) التي استفاد منها الحكيم ، إلى الحكايات الشعبية التي استفاد منها ــ أو تأثر بها ــ نعمان عاشور .

لقد حول السلاموني التاريخ الى شكل فني يتيح له أن يجعل المعقد في التاريخ بسيطاً في الدارما ــ وقد يؤخذ على ذلك التبسيط أنه يخلو من الشاعرية وأحيانا حتى من العمق الفكري الكافي بحيث تبدو المسرحية كأنها «تعليمية» كتبت لجمهور غير معتاد على شاعرية الأدب الرفيع ولا على عمق التفلسف المجرد والمركب . . كما قد يؤخذ عليه أنه في سبيل استرضاء احساس الشعب بالتفوق على خصومه رغم هزيمة الثورة أو انتكاسها فقد راح يهبط بمستوى ذكاء أعداء الشعب إلى مستوى البلاهة ، لدرجة تجعل أي قارىء «صاح» يسأل : كيف انتصر هؤلاء البلهاء على الثورة اذن ؟ ــ ورغم وجود الرد الجاهز : إن بلاهتهم لا تنفي قوتهم الغاشمة وتفكك قوى الشعب . . الخ . . فإن هذا الرد ليس هو الرد الصحيح . فالمسرحية لا يصح انكار طابعها التعليمي ، بل الدعائي أحيانا : إنها مسرحية ذات وظيفة خاصة ، يمدها التاريخ ، وتمدها تركيبتها البنائية الجمالية بطاقة تمكنها من تجاوز حواجز البساطة الفكرية والاحتياج إلى الشاعرية المتعينة (اللغوية) إذ تستبدل بها غنائية التوق إلى العدل والحرية وشاعرية الموقف العام ، والفكاهة الشعبية (القريبة من الكاريكاتير) القادرة على ايقاظ طاقات روحية بشكل غير مباشر عند المتفرج لا القارىء : فهذا نص كتب للمنصة بأكثر مما كتب للمطبعة . . وكذلك كل ما تناولناه هنا من نصوص ، وغيرها عشرات أخرى لا سبيل لتناولها هنا . . وبذلك نعود من حيث بدأنا .

الثروة المدخرة ــ في شكل أعمال درامية مؤلفة ــ لمسرحنا ، ثروة غنية ومتنوعة ، وإذا أضفنا إليها ثرواتنا من الإمكانيات البشرية والمادية المتاحة (الفنية) لمسرحنا ، لأصبحت حكاية «أزمة المسرح» عندنا لغزا لا حل لطلسمه إلا بالدراسة المفصلة لمسألة : المناخ العام الذي اتخذ قرارا ــ واعيا أو غير واع ــ بحجب الاهتمام بالمسرح ــ المسرح ، أو اللامبالاة به ، وبصرف النظر عما قد يكون سبب هذا «القرار» فإن المؤكد أن هذه الثروة المدخرة سوف تجد لها متنفسا وهي تستطيع أن تجد من يستثمرها ، خاصة وأن وزنها يتضاعف كمية وقيمة مع الزمن ومع كل إضافة أصيلة .

القاهرة : سامي خشبة

(١) مسرحيات مصرية ، عرض ونقد صـ٩ ، ١٠ ـ بهاء طاهر ـ كتاب الهلال ، مارس ١٩٨٥

(٢) يخرجها الآن سعد أردش للمسرح الكوميدى بعنوان : مولد وصاحبه غايب .

(3) The theater In Poland P.F. Roman Szylowski. inter Press Publishing-warsow. 1972.

(٤) مطبوعات منف عن جمعية رواد الثقافة بالجيزة ـ والتواريخ التالية منقولة من القائمة المطبوعة على الغلاف الخلفى للكتاب .

(٥) أتمنى لوتتاح لنا معاجم موسوعية كثيرة ، نحدد فيها ما نتفق عليه من معان خاصة بنا لهذه المصطلحات التى يجتمع فيها الترجمة والتعريب : لهذه المصطلحات ـ فى ظنى ـ الآن معان نتجت عن تفاعل عوامل كثيرة من تاريخنا الثقافى وتجربتنا الابداعية الخاصة ومن ظروف استعارتنا للأشكال والأنواع الأدبية الغربية : معانى الهزلية والمليودراما ترجع إلى تجاربنا من الأراجوز وخيال الظل حتى فواجع أوائل القرن (راجع د. على الراعى ، الكوميديا المرتجلة ، الميلودراما) ولكن ماذا عن الفانتازيا ؟

(٦) ربما كانت هذه النقطة تستحق مبحثا خاصا لإعادة فهم البنية الفنية لأعمال كتاب «علامات» فى تاريخ الدراما المصرية ، من توفيق الحكيم (وأرجو أن نقرأ قريبا طبعة جديدة من كتاب على الراعى يشفى هذا الغليل) إلى نعمان عاشور ـ وقد سبق الإشارة فى هذا البحث إلى شىء من ذلك إلى يوسف ادريس منذ اكتشف شكل مسرح السامر وحاول تنظيره وتطبيقه ، وحتى رشاد رشدى فى أعمال من نوع «بلدى يابلدى» مثلا . . لتحديد دور كل منهم ومغزاه .



البهجورى ... ووجوه الفيوم

محمود بقشيش

عندما زار المفكر « سارتر » مصر أبدى إعجابه بالوجوه التى رسمها الفنان « جورج البهجورى » لتشابهها مع وجوه الفيوم التاريخية ، وكانت تمثل اللوحات أطفالاً بعيون شديدة الاتساع والصراحة ، وهى نفس العيون والوجوه التى صاحبته فى مهجره : « باريس » ، وإن تبددت براءتها ، كما تبددت إيحاءاتها الطبقية ، وصارت وجوها متحفية .

كان طفله ، فى سرداب القاهرة ، فقيراً ، كادحاً . يكتسب لقمته بانجاز مهام هامشية تستغرق معظم نهاره . يوجد ، غالباً ، فى خضم الزحام : الموالد ، والمواصلات ، مسرأته متقشفة تبدأ بتدخين أعقاب السجائر ، وتنتهى بلعبة الطوق الحديدى .

يندر أن تجد فى لوحات البهجورى وجهاً جانبياً ، فوجوهه تواجهنا مواجهة مباشرة كوجوه الفيوم القبطية ، تحمل نفس اتساع العيون ، والبراءة ، والتساؤل المندهش . أخرجها من المتحف لكى يغرقها فى زحام القاهرة ، التى عاش فيها الفنان فترة دراسته فى كلية الفنون الجميلة ، وفترة عمله بمؤسسة « روز اليوسف » قبل أن يغادرها إلى « باريس » بصورة نهائية ، فيما أظن .

على الرغم من براءة وجوه الأطفال ، ووجوه السيدات الشبيهات بالقديسة « مريم » فإنها كانت تتسم بطابع احتجاجى ، شحذته المرحلة التى قضاها رساماً للكاريكاتير بمؤسسة روز اليوسف ، أو « مدرسة روز اليوسف » التى ضمت رسامين من أهم رسامى الكاريكاتير فى العالم العربى ، وقدمت انتقادات ذكية فى مجال السياسة والمجتمع ترجح كفة الكتّاب فى هذين المجالين ، وكان « جورج » أحد الفرسان اللامعين فى تلك المدرسة ، لا تقع عيناه إلا على مفارقة لاذعة ، تمس تناقضات الواقع الاجتماعى والسياسى ، وكان من الطبيعى أن يختار من الأساليب الفنية ما يتسق مع طبيعته ، فاختار الأسلوب التعبيرى ، كما اختار فى نفس الوقت ملامح من الموروث المصرى ، والقبطى . اختار من الموروث المصرى وضوح العناصر ، وصراحة الكتل ، واستلهم من الموروث القبطى ملامح الوجوه ، وأخذ من الأساليب المعاصرة ، بالإضافة إلى التعبيرية ، الأسلوب التكعيبى البنائى .

كانت لوحاته القاهرية احتجاجية ، كما أشرت ، إلا أنها توجهت وجهة أخرى فى مرحلته الباريسية تكشف عنها رسالته الطويلة لى قبل أن أشاهد الأعمال فى مرسمه بمدينة الفنون بباريس ، وغرفته الصغيرة المكدسة باللوحات والأشياء . دارت رسالته حول تجربته الإبداعية . قرأتها فى البداية كمادة علمية أستعين بها فى البحث الذى كنت أسعى لإنجازه ، ملتزماً برصد مراحل تطوره ، وربط إنتاجه بالملابسات الثقافية والاجتماعية للواقع المصرى ، إلا أننى بعد قراءتها اقتنعت بأننى كنت سأفسد على القارىء الطريق لمعرفة الفنان معرفة دقيقة ، وحيّة ، لو حُلْت دون التلاقى المباشر بينه وبين القارىء .

إذن ، لأترك الفنان يتحدث عن تجربته أولاً ، ثم أقدم ما أرى أنه إضافة بالتأييد أو الاختلاف من خلال تحليل بعض نماذج من لوحاته ، وتقديم تعليق ختامى .

خطوات إلى عالم اللوحة

يقول البهجورى : « تبدأ عملية الخلق عندى أولاً بالبحث عن ملمس . يتحول ملمس الورقة إلى بشرة إنسان ، أو تفاحة ، أو وردة !

إن حاسة اللمس عندى تسبق حاسة النظر !

اخترت لنفسى ملمس الورق المليء بالتضاريس : كقلب الأشجار النابضة بالحياة ، أو القماش الخارج لتوه من النباتات ، كالكتان مثلاً . ربما أشبه هنا الفنان المصرى القديم فى تعلقه بخامة الكتان أول الأمر . أكره الملمس الصناعى كالصلب ، والحديد ، والألمونيوم ، والفورمايكا ، والزجاج . . لهذا اخترت الماء بدلاً من الزيت لأنى كنت أحب المطر فى طفولتى (!) - كما تعلقت باللون الأبيض ، وأنفقت عشر سنوات من عمرى فى البحث عن معنى هذا اللون (!) إننى أبدأ بالملمس ، كما قلت ، لهذا أختار نوعاً معيناً من الورق يتميز بملمس يشبه ورق البرى أو ورق الألوان المائية المضغوط : « النشاف » ، كما عثرت على نوع من الورق اليابانى مصنوع بطريقة « البردى » فى محلات الفنون الجميلة فى باريس وهو مصنوع من فروع وسيقان الأرز حيث تبدو فى خلاياه خيوط دقيقة جداً تشبه بشرة الإنسان ، فعندما أسكب لوناً مائياً يجرى فى هذه الخيوط . . عندئذ تتجلى أمامى بشرة الإنسان . تجرى فى شرايينها الدماء ، وكثيراً ما أضيف على سطح الورقة مساحيق بيضاء من الزنك الأبيض الترابى ، وأشعر وقتها أننى « ماكيير » أقوم بصنع الممثل قبل أن يدخل إلى حلبة السيرك أو خشبة المسرح ، إلا أننى لا أكتفى بهذا بل إننى أحوّل اللوحة إلى « خرقة » مبللة ، أمزقها ، وأختار من بين المزق الجزء الذى انفعلت به أكثر من الآخر وأهمل الباقى (!)

قد يروق لى أحياناً أن أبدأ بالتمزيق ، فأقطع الورقة وهى ما تزال جافة . تحدث الورقة صوتاً . أسمعه صراخاً . ذلك الصراخ يستفزنى ، ويدفعنى إلى اكتشاف البعد الدرامى فى اللوحة (!)

ألمح أحياناً بقعة ملونة . أقول لنفسى : هذا وجه بيضاوى أو دائرى أو مستطيل أو بلا حدود .

أليس جميلاً أن أترك خيوط الأرز تخرج من كل طرف من البقعة الضالة فيبدو الوجه شجرة فارعة أو نباتاً شيطانياً أو شرارة لهب !؟

الحدود والفواصل

لا أحب الحدود الهندسية لأى مساحة ، ولا أرحب بالزوايا القائمة ، لذلك أتعمد تمزيق ورقة الرسم حتى لا يصبح لها شكل مفروض علّى ، ويحجم حريتى ، وعندما أضطر للرسم على ورقة ذات أبعاد جبرية فإن شكلها الهندسى ينعكس على خطوطى التى أراها وقد استسلمت لقهر الهندسة ، فتظهر الخطوط الأفقية أو العمودية كما تظهر المثلثات السخيفة ، والمربعات المملة ! . . لا أتعاطف أيضاً مع « المنظور الثابت » . إن بعد الشكل أو قربه يحسبها الشعور ، والإحساس ، وليس العين الفوتوغرافية المجردة .

. . وهكذا أتبع طريقتى الخاصة التى تسوقنى إلى طريق أحبه من الخطوط الملتوية . المعرجة . الفوضوية . . حتى أحصل على الشكل النهائى الذى هو لا شكل أو ضد الشكل .

إن هذا « اللا شكل » الذى أحبه هو الذى يقودنى إلى الحالة المفاجئة لى وللمتفرج .

الرسم بالإبرة

. . أعود إلى الفرشاة بالغة الدقة كالإبرة . أرسم بها كما لو كنت أرسم وشماً على سطح البشرة . أتدرب يومياً منذ ثلاثين عاماً على الرسم بالقلم الذى يستعمله المعماريون فى التخطيطات الهندسية . أرسم فى كراريس وصل عددها الآن إلى مائة كراسة . الكراسة بها مائة صفحة . ترافقنى كراسة الرسم أينما ذهبت : المقهى . المترو . المطعم . الطريق . الرصيف . الحدائق .

□

أفضل التدرج فى الدرجات الضوئية بلون واحد . فاتحه هو الأبيض وغامقه يتدرج حتى يصل إلى اللون الأسود ، وعند تناولى لموضوع « دراسة » أُعْنى بالكتلة حيث ترتفع الأشكال من سطح الورقة المجرد ، وتتحول إلى ما يشبه النحت البارز . أهتم باستدارة خد ، أو صدر ، وبروز أنف ، وارتفاع جبهة ، واستطالة رقبة ، واسطوانية فخذ ، وثقل ساق . . وهكذا . تتعدد لدىّ الأجسام الصغيرة والكبيرة . الممزقة بفعل الصدفة مع تحكم وتصرف ووعى ، أى أننى أبدأ فى تحوير شكل ما إلى وجه إنسانى ، وأعثر على شكل آخر أقرب إلى الذراع ، أو الساق ، أو القدم ، وهكذا . . تتعدد عندى تلك الأشلاء : « الغنيمة » (!). أضعها أمامى متسائلاً :
أى رأس تصلح لأى ساق أو قدم ؟!

قد يروق لى ، أحياناً ، التراكيب المتناقضة ، فألصق رأس طفل بجسد أنثى يثيرنى الإنسان ذو الجسد الدنيا صورى والرأس الصغير ، كما تثيرنى المرأة البدينة ذات البطن العالية ، والثديين الحلوبين ، والرأس الدقيق ، والوجه الطفولى ، إلا أننى غالباً أنتهى إلى اختيار عناصر متجانسة فى اللون والشكل والتعبير .

فن الكولاج

كل شىء ، كما يقال ، يرتبط بالطفولة ، وقد اندهشت وأنا

فى الخامسة عندما وجدت الصمغ العربى المعروف يكسو سيقان أشجار السنط فى قريتى . كنت أخرج مع أخى الأكبر فى جولة على محاذاة الترعة لنجمع بالمطواة قطع الصمغ الهائلة التى كانت تسكبها سيقان الأشجار وهو يبرق فى ضوء أشعة الشمس . . كأنها الذهب ، ونعود فى نهاية الرحلة بحصاد وفير من الصمغ فنذوبه فى زجاجات بها ماء ، وقد جعلتنى تلك المغامرة البريئة أحب فن « الكولاج » . ألصق العناصر على مساحات كبيرة من القماش الذى صنعت لـه ملمساً جـديداً بشبه ملامس العناصر الآدمية الملقاة حولى فى المرسم . أختار ساقاً مع قدم ، وثدياً مع رأس . . وهكذا . . ومع عملية « الكولاج » تدب الحياة فى اللوحة فى « هارمونى » صمغى معين ، ويجعلنى أعود إلى أصابعى أحسس بها ، وأربّت على الأشخاص فى اللوحة كأنى أعرفهم .

اللوحات

لنتـأمل الآن بعض نمـاذج من لـوحـات الفنـان « جـورج البهجورى » التى لم تتح لها فرصة العرض فى مصر ، كما لم تتح لها شروط الذيوع فى المجتمع الباريسى ، ولقـد أطلقت على اللوحات عناوين وصفية حتى لا يلتبس الأمر على القارىء .

لوحة « سيدتان وطفل » .

وهى لوحة من مرحلة القاهرة . . حيث « كان » الحرص على التكتيل المدروس والمستفيد من « التكعيبية التـركيبية » . إن التكوين يبدو عفوياً ، متمـرداً على أسس التصميم ، وتبـدو اللوحة فى مجملها أشبه بمقطع من لوحة ركز فيها الفنان على كل ما هو عابر ، وكأنه يدعونا إلى تأمـل العابـر ، وغير الـلافت للاهتمام ، واستخراج الحكمة منها .

إن السيدتين والطفل الضئيل بالقياس إليهما ، والُمبعـد فى ركن ، يتوجهون بالوجـوه والأيدى إلى شىء مـا خارج إطـار اللوحة ، وينصرفون عن المشاهد . نلمح فى اللوحـة أصداءً لموضوعه الحميم : « الزحام » ، فمساحـة اللوحة تضيق عن شخـوصها ، فـالمرأتـان ممتلئتان ، محشـورتان حشـراً فى حيز اللوحة ، وتتوه التفصيلات التشريحية بدمج ملابس السيدتين وغطاءى رأسيهما ، فيظهر ككائن خرافى برأسين ، وإن كـان ذلك الدمج قد أعطاه فرصـة لاستعراض تجـاعيد الثيـاب ، وحركتها المجردة . أما الطفل أحد ألحانـه الأساسيـة القديمـة ــ فيظهر مقهوراً بالإهمال فى ركن اللوحة يبدو مطروداً بذراع السيدة القريبة منه فى الوقت الذى يظهر فيه الطفل لائذاً بنفس الذراع ! ألوان اللوحة متقشفة تتجه جميعاً إلى منـطقة الحيـاد الرمادى .

أما ألوانه الزيتية فإنـه يستخدمهـا مخففة كعـادته لتقتـرب من المـائيات التى يعشقهـا ويمارسهـا بصورة يـوميـة بحكم عمله الصحفى ، وربمـا ــ على حـد قولـه ــ بسبب حبه للمـطر ! الطريف أن وجهى السيدتين يشبهان إلى حد كبير وجه الفنان نفسه !

ربما لمست هذه اللوحة بالذات وتراً فى سيرته الذاتية فقـد كتب يقول : « أتذكر جدتى الطيبة فأشعر بـروحها أمـامى ، وأتـذكرهـا وهى تخاطبنى ، وهى تستنـد عـلى كتفى الصغـير بذراعها فى صباح كل يوم أحد ونحن فى الطريق إلى الكنيسة القبطية فى منشية الصدر »

لوحة « طفلان ورجل »

تنتمى للمرحلة القاهـرية . نفس الثـلاثية الإنسـانية وإن استبدل الرجل بالمرأتين ، كما أخرج ، كعادته ، الـوجوه من المتحف المصرى ليقوم أصحابها بمهام حيوية فى المجتمع المصرى المعاصر ! يهيمن « الرجل » بوقفته المتحفية ، واحتلال بؤرة اللوحة على بقية العناصر ، إلا أن حركة يد أحد الطفلين إلى معرفة قدرة الفول المدمس توحى بأنه البائع لا المشترى ، بينما يقف الطفل الآخر متطلعاً بعينين شديدتى الاتساع .

استخـدم « البهجورى » الخـطوط الهنـدسيـة ، والـزوايـا القائمة التى أعلن فى رسالته نفوره منها ، كذلك الخط الطولى المفـاجىء ، والصادم الـذى يحدد جـانبـاً من وجـه الـرجـل وجسده ، وينصف به اللوحـة نصفين ، ويشكـل مع قـاعدة اللوحة زاوية قائمة ، إلا أنه يحاول تلطيف هذا بالمنحنيات ، وخاصة المنحنى الممتد أسفل ذقن أحد الطفلين ممتداً إلى ما فوق رأس الطفل الآخر ، وشكّل بهذين الخطين المتقاطعين مراكز جذب رباعية تتفاوت فى الأهميـة : الوجـوه الثلاثـة ، وقدرة الفول المحتضنة بفوهات زجاجات مستلزمات الفول !

لوحة « رجل وامرأة »

وهى من مرحلته الباريسية ، وتعكس اللوحة موقفاً انقلابياً من موضـوع « المرأة » مع احتفاظه بموقفه الأسلوبى ، بل حافظ على العديد من عناصره التعبيرية السابقة . فلا يـزال محتفظاً بجو « الزحام » ، وكذلك الوجوه الكنسية وإن اقتربت أكثر من وجوه العرائس المصنوعة . إن امـرأته « القـاهريـة » التى كانت أماً أو قديسة صارت الآن مادة للّهو والعبث .

يقـول جورج : (أميـل أكثر إلى نجمـة أفلام البـورنو ، والسكس شـوب !) والـواقـع أن هـذه النجمــة التى يمكن

مشاهدتها بوفرة فى قاعات عرض شوارع البغاء فى باريس : شارع « بيجال » وشارع « سان دونى » لا يحفل بها غير القادمين من العالم الثالث !

يظهر فى اللوحة رجل وامرأة بالإضافة إلى عديد من أشباح شخوص تشكّل خلفية لبطلى اللوحة ، وتشترك معَ سيادة اللون البنى المحروق فى تشكيل المناخ التعبيرى للوحة . أما بطلا اللوحة فيواجهاننا بوجهين متحدين ، وإن انفردت السيدة بإضافة تحدٍ آخر هو سيقانها الممتلئة !

لوحة : وجه

يذكّر هذا الوجه بنسجيات الفن القبطى ، يحمل الوجه المرهف نفس خصائص وجوه الفيوم . إن المساحة البيضاء المؤطرة للوجه تتبادل مع الوجه جذباً وعطاءً ، تارة يكون الأبيض خلفية لوجه حددته الصدفة ، وتارة يكون نافذة لا تسمح إلا بهذه المساحة الكافية لمصافحة هذا الوجه المتحفى .

لقد نفذ البهجورى عديداً من تلك الوجوه ، قال عنها : [ظللت لفترة طويلة أرسم وجوهاً وشخوصاً إنسانية بلغت أكثر من الألف . كنت كأنى أحضّر أرواح أهلى وأقاربى وأجدادى على الورق .]

فى المرحلة القاهرية كان البهجورى يتجول بتلك الوجوه فى الأحياء الشعبية ، والأعمال الطفيلية ، والملابسات الإنسانية القاسية لتكون شاهداً على العصر ! ، أما الآن فهى « مجرد » وجوه أو مقاطع من وجوه تتناقض ، أحياناً ، مع خلفيتها ، وتذوب غالباً . . لشحوبها . . فى مساحة الورق الأبيض !

صورة شخصية للفنان

على النقيض من الوجه المتحفى السابق . الشاحب . يطالعنا وجه الفنان نفسه بأكبر قدر من الصراخ : الخطوط الحادة الصادمة . التحريف اللاذع للملامح . الأصباغ الحمراء . تحريف المنظور . صار الوجه قرصانياً . شريراً ولكى لا نشاهد غيره فقد احتل أغلب مسطح اللوحة ، فلا مفر عندئذ من مواجهته أو إزاحته . إلا أن هذا الوجه يجسّد خبرة الفنان الطويلة فى استخدام أدوات الرسم . يتمثل ذلك فى الخطوط البلغية البارعة . فلا ثرثرة على الإطلاق بل وصول إلى الأهداف بأقصر الطرق الممكنة : الخطوط المستقيمة .

تجريد

نفذّ البهجورى عديداً من اللوحات التجريدية التعبيرية . اختلفت مع بقية لوحاته التشخيصية فى العناصر ، واتفقت معها فى جوهر منطقة الفنى ، فما تزال ركائز لوحاته قائمة : الزحام ، عفوية التكوين ، الحيل الفنية البريئة ، الاستعانة بالأسلوب التكعيبى . الجديد هو خروج اللون من منطقة الحياد ، والتلميح إلى منطقة الصراحة الزاعقة أحياناً ، واختفاء التدرج الضوئى ، إلا أن لزحاته التجريدية تشف عن أصولها الواقعية . . . غير أنها ما تزال فى تقديرى ، فى طور التجريب ولم ترتفع إلى قامة أعماله الأخرى .

لوحة : حصان

ترتفع قامة « البهجورى » عندما يتعامل مع أدوات الرسم : السنون المدببة والأحبار ، ومن أجمل لوحاته بها لوحة بعنوان : « حصان » . تتجسد فيها البراعة ، والحساسية ، والخبرة الطويلة ، وحيوية الحوار بين الخطوط المؤطرة للحصان والخطوط الرشيقة . الدقيقة . الداخلية ، والتدرة على تجاوز الوصف الخارجى إلى الإيحاء بالحالة ، والحالة هنا هى اندفاع الحصان إلى الأمام حاملاً ما يشبه الفارس .

الختام

ما إن احتوانا المكان حتى صفعتنى الفوضى الشاملة : النفايات الخشبية . الحديد الخردة ، الأسلاك ، الأحجار ، الأوراق ، مقاعد قديمة ملقاة حيثما اتفق . هل دخل المكان ، قبلنا ، مجموعة من الفتوات ؟!

كان علينا أن نسير فى حذر نتخطى الحواجز إلى أن وصلنا إلى جناح جورج البهجورى ! تلك إذن مراسم الفنانين فى مدينة الفنون بباريس !!

مراسم بلا أبواب ، أو أعمال فنية ، إلا أن « جورج » نبهنى إلى أن أصحاب المراسم فنانون من جنسيات مختلفة ، يتمتع بعضهم بقدر لا بأس به من الشهرة ، وأن ما أشاهده الآن من فوضى عابثة ليس أكثر من أعمال فنية جريئة ! . وحزنت لفناننا المحُاصَر . . حيث يظهر كل إنتاجه الفنى : تشخيصه ، وتجريده ، وتشويهه . . منتمياً إلى عصور انقرضت . أدركت انزعاجه فلم أخفف عنه بل أبديت إعجابى صراحة بمرحلته القاهرية وفضلتها على مرحلته الباريسية . هنا تذكرت المثال العظيم « مختار » والرعيل الأول من المصورين ، الذين سافروا إلى باريس فى فترة من أخطر مراحل التحول فى الفن الحديث ومع ذلك لم يقلدوا بل لاذوا بالمنابع القومية . أتصور أن

« مختار » كان بمقدوره ركوب الموجة ، فقد كان يمتلك من البراعة ما يمكّنه من إنجاز أعمال نحتية تحاكى السائد من الأساليب ، إلا أنه أدرك أن إضافته الحقيقية لن تكون إلا فى وطنه ، أولاً لأن وطنه يحتاج إلى عبقريته ، ثانياً لأن أوروبا الغربية لن تسمح لفنان تشكيلى عربى بالانتشار العالمى مهما كانت عبقريته .

القاهرة : محمود بقشيش



البهجورى ...
ووجوه الفيوم



وجه



وجـه



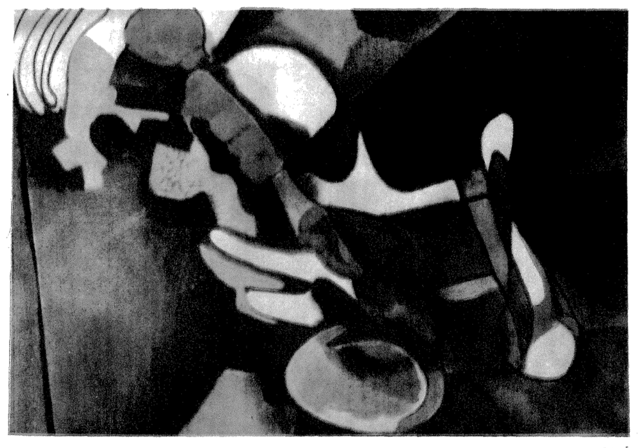
طفلان ورجل



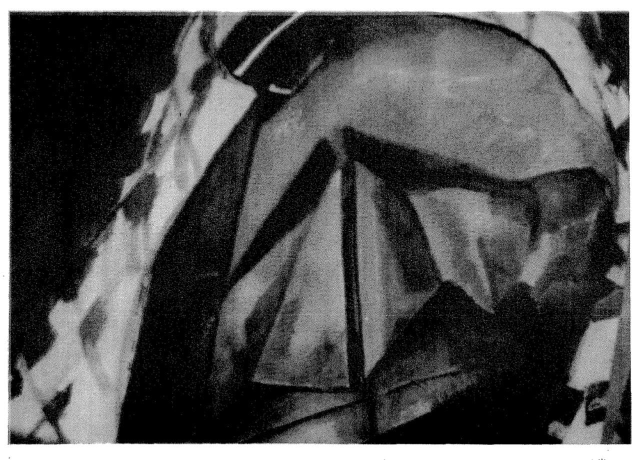
منظر طبيعي



رجل وامرأة



تجرید تعبیری



صورة الفنان



صورتا الغلاف للفنان جورج البهجوري





وجهـــان

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٦١٤٥ — ١٩٨٥



العدد الثامن • السنة الثالثة
أغسطس ١٩٨٥ – ذو القعدة ١٤٠٥



مجلة الأدب والفن



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

العدد الثامن ● السنة الثالثة

أغسطس ١٩٨٥ – ذو القعدة ١٤٠٥



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت ٦٠٠ فلس - الخليج العربى ١٤ ريالا قطريا - البحرين ٨٧٥, ٠ دينار - سوريا ١٤ ليرة - لبنان ٨,٢٥٠ ليرة - الأردن ٩٥٠, ٠ دينار - السعودية ١٢ ريالا - السودان ٢٣٥ قرش - تونس ١,٢٨٠ دينار - الجزائر ١٤ دينارا - المغرب ١٥ درهما - اليمن ١٠ ريالات - ليبيا ٨٠٠, ٠ دينار .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد . و ٢٨ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولارا .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - ص.ب ٦٢٦ - تليفون : ٧٥٨٦٩١ - القاهرة

الثمن ٥٠ قرشا

المحتويات

○ الدراسات :

الزمن الآخر والوعي الفيزيقي للوجود	بدر الديب	٧
« المسافات » ورأس الثور	د. عبد الحميد إبراهيم	١٣
قراءة في قصص خريف الأزهار الحجرية	د. هيام أبو الحسين	٢٠
قراءة في مسرحية « حصار القلعة »	سمير مصطفى الفيل	٢٥

○ الشعر :

المأساة الملهاة	عزالدين إسماعيل	٣٥
قصيدتان	كمال نشأت	٣٧
ثلاث قصائد	أحمد عنتر مصطفى	٣٨
قصيدتان	محمد جميل شلش	٤٠
انتظارا .. لسيل العرم	وفاء وجدى	٤٢
زنبقة بين الرماد	هشام غنيم	٤٥
تينة نهر الشيخ	ياسين طه حافظ	٤٦
من مذكرات أيوب	عبد الله السيد شرف	٤٨
أبدأ من دمى	عادل أديب أغا	٥٠
مملكة العينين	نعمان عبد السميع الحلو	٥٢

○ القصة :

باد فيسينج	حسونة المصباحى	٥٥
الآلاتى	أمين ريان	٦٢
ملك الشطرنج	عبد الله خيرت	٦٥
الشمعدان	جار النبى الحلو	٦٨
البكاء بالدمع الساخن	أدريس الصغير	٧٠
الانتظار	نادر السباعى	٧٢
من تطبيقات قانون الطفو	ممدوح حسن لطفى	٧٤
المورستان	عبد الرؤوف ثابت	٧٦
حنان والساعة الثامنة	محمد المنصور الشقحاء	٧٨
حق البقاء واقفاً	ترجمة : أنسية أبو النصر	٨٠
كلايست فى تون	ترجمة : خليل كلفت	٨٢

○ المسرحية :

الغروب	عبد اللطيف دربالة	٨٨

○ أبواب العدد :

قراءة فى رواية « والبحر ليس بملآن » [متابعات]	د. نعيم عطية	١٠٣
قراءة فى قصص « مدينة الباب » [متابعات]	مصطفى عبد الغنى	١٠٧
خطاب إلى المحرر [مناقشات]	د. أحمد مستجير	١١١
أوراق ذابلة [مناقشات]	عبد المنعم رمضان	١١٣
تعقيب على تنويه [مناقشات]	عبد الحكيم فهيم	١١٧
محفوظ عبد الرحمن بين التراث الحكائى والعرض المسرحى [شهريات]	سامى خشبة	١٢٠

○ الفن التشكيلى :

الفنان الأردنى : إبراهيم النجار (مع ملزمه بالألوان لأعمال الفنان)	محمد حلمى حامد	١٢٦



الدراسات

○ الزمن الآخر
والوعى الفيزيقى للوجود — بدر الديب

○ « المسافات » ورأس الثور — د. عبد الحميد إبراهيم

○ قراءة فى قصص
خريف الأزهار الحجرية — د. هيام أبو الحسين

○ قراءة فى مسرحية
« حصار القلعة » — سمير مصطفى الفيل



الزمن الآخر والوعى الفيزيقى للوجود .. قراءة فى بطء وصمت*

بدر الديب

عندى آمال كبيرة للأدب المصرى الحديث ، وأقصد « بالحديث » هنا . . الذى نمارسه الآن ، فقط ودون أية صفات أخرى ، أو فلسفات متعمقة ، حول معنى الحداثة أو ما يحيط بها . فأنا فى الحقيقة عندى حساسية شديدة ، وليست جديدة لهذه الكلمة . وأقصد بالحساسية قدرا من الالتهاب فى أعصابى وأفكارى عندما أتلقى الكلمة ، فأنا أكادُ أقصد بالحساسية هنا العرض الباتولوجى أو المرضى . ومنشأ هذه الحساسية ، أننا نستخدم الألفاظ منتزعة من سياقها الغربى ، ونحاول أن نطبقها بسهولة أو باستهتار على ما عندنا من ظواهر . واعتراضى هذا بالطبع ليس جديدا . ولكنى أريد أن أقول إن الاعتراض ، على عدم جدته ، وعلى تكراره ، لم يغير كثيرا من أسلوبنا فى استخدام هذه المصطلحات .

ولن أطيل كثيرا فى هذا الموضوع فهو معروف مكرور كما قلت .

وأكاد أظن أننا ـ على الرغم من أننا لا نفعل شيئا إزاءه ـ فإننا نتفق جميعا على أن من الأصلح والأفيد ، والأكثر صدقا وموضوعية ، أن نحاول أن ننتزع ، وأن نصوغ ، مصطلحاتنا النقدية أو الوصفية ، لا من مجرد تراثنا وبيئتنا ، ولكن أساسا مما نصنع أو نحقق من أعمال . فالأعمال ، وأقصد طبعا الأعمال الأدبية والفنية ، يجب أن تكون هى المصدر الأساسى للمصطلح ، ولا يجب أن نظل نعيش بهذا العقل الغريب « التلاميذى » الذى كثيرا ما يعمل به نقادنا المحدثون ، أى البدء من كتاب ، أو مصطلح ، أو نظرية ، أو مدرسة ، ثم محاولة لشرح ما تعلمناه منها ، ثم فى مرحلة ثالثة وأخيرة ، نحاول ، تبين عناصر ما حفظناه من درس فى بعض أعمالنا الحديثة ، وتبرير هذه الأعمال أو شرحها بهذه الأدوات المستعارة .

يخيل لى أنه قد آن الأوان أن نعدل عن هذا الأسلوب ، وأن ندعو الله يعيننا على ذلك . .

وقد نتحدث بالتفصيل إذا أردتم فيما بعد فى هذه المشكلة ، فهى مشكلة هامة من مشاكل التذوق عندنا ومشكلة منهجية هامة فى معرفة ما لدينا من أدب ، وما نصنع حاليا من فن . .

إننا فى الحقيقة فى إعصار حضارى حاد قاس علينا أن نتماسك فيه ، حتى لا يجرفنا بعيدا عن مواقع أقدامنا ، وحتى لا نسقط على جوهنا ، ونصاب بقدر مؤلم من العمى عما يدور حوالينا . اننا مهددون حضاريا تهديدا جديا يجب أن نجتمع لمقاومته ولاكتشاف طريق للتماسك ، والصمود ، حتى نجد الطريق . وأنا لا أستخدم هذه الكلمات بأى ألوان أو أصداء سياسية ولكن أحاول أن أتكلم بمدلول حضارى . وليست

* نص الكلمة التى ألقاها الأستاذ بدر الديب فى ندوة عن رواية الزمن الآخر فى اتيليه القاهرة يوم الجمعة ٢٤ مايو الماضى وهى الكلمة الافتتاحية للندوة ، التى اشترك فيها إلى جانب الأستاذ بدر الديب الدكتور ماهر شفيق فريد ، والأستاذ محمد بدوى ، ونظمها الأتيليين والناشر لتقديم الرواية فى تقليد جديد مناسب .

اسرائيل وحدها هى مصدر الإعصار . بل إنها فى الحقيقة لا تعدو أن تكون طرفه الأمامى أو بؤرته القريبة ولكن الإعصار أشمل وأقوى وقوته وسعته ومساحته قادمة من العالم كله الذى يكاد فى نهايات هذا القرن ، يحاول بكل اتجاهاته ومدارسه أن يحكم علينا حكما عاما يردنا فيه إلى وضع هامشى لا قيمة له سواء فى الفن أو العلم أو الاقتصاد والتوجه السياسى وتقرير القيم . .

ولا تدعونى أسترسل فى ذلك ولكنه وجع لا مفر منه كلما تعرضنا لعمل جديد أو لتوجه جديد أو لفكر جديد نحاول أن نرعاه وأن نثبته وأن نفرح به .

ونحن هنا اليوم لنفعل ذلك ، لنفرح بالعمل الجديد ولنشكر المؤلف ودار النشر على هذا التقليد ، الذى نرجو أن يستمر وأن يتنوع فهو فى نظرى ليس مجرد نوع من أنواع العلاقات العامة ، والتحريك للاهتمام والوعى ، ولكنه وسيلة وفرصة لتشكيل أسلوبنا فى النشر وخاصة فى التوزيع الذى أعتبره الاختناق الرئيسى فى عمليات النشر كلها لدينا . بل إنى أحس أن تسويق الكتاب وجعله ميسورا فى متناول القارىء ، يكاد أن يكون عقبة من العقبات الأساسية فى حياتنا الثقافية ، علينا أن نتدارسها وأن نناقشها كلما جاءنا عمل جديد كبير يستحق الاحتفال والتفكير الجدى فى توصيله للقارىء . . فأنتم تعرفون مدى ما فى النشر لدينا من قصور فى عمليات التوزيع والتسويق وخدمة العمل الأدبى . إننا قد نفكر فى الطباعة وفى إختيار النص وحتى فى إخراجه ولكنا لا نكاد نفكر فى عمليات التوزيع والتسويق . . هذا أيضا موضوع لا يصح لنا أن نسترسل فيه الآن وقد تودون أن تكرروا الرجوع إليه . .

يقودنا هذا الكتاب . . « الزمن الآخر » ، وإلى المؤلف . . إدوار الخراط . ولست أظن أن أحدا منا هنا بقادر أو يريد أن يقدم المؤلف لكم أو أن يحدثكم عنه . فإدوار الخراط وضَّاع اتجاهات ، مقرر قيم ، يتحرك بيننا كأنه كتلة من حضارة ثابتة نمسك بها ونتشبث وسط أعاصيرنا ، لنطمئن ولنثق ولنحاول فى ظل إنجازه ، أن يحقق كل منا نفسه حتى وإن اصطرع معه أو خالفه . ولست أتحدث عن اتجاهات فى السياسة ولا حتى فى الفكر ولا أتحدث عن قيم اجتماعية أو خلقية فهذه الدلالات مستخرجة مُستمدَّة تتغاير المواقف منها والاجتهادات ، ولكن أقصد اتجاهات فنية وقيما فى التعبير الأدبى والخلق الفنى كوجود مفارق مقابل للوجود وللواقع . وفى هذا يعتبر إدوار الخراط فى نظرى فريدا وظاهرة مستقلة لا أظن أننا نستطيع أن نتبينها متكررة محاكاة . فهو يضع اتجاها يكاد يستحيل تحقيقه مرة أخرى ، وقيما فى الفن يكاد تنفيذها الكامل أن يكون مقصورا على عمله ، وإن كانت فى صميمها ، دعوة ومناداة تدفعنا رغما منا ـ إذا أدركناها ـ إلى جهد المقاربة . وموقف الانصياع والمطاوعة ، النابع من الوقوف أمام المستحيل المعجز .

وأنا لا أحاول فى هذا الحديث الآن أن أصف عمله أو إنجازه ولكن أن أقارب الإمساك به وتفرده ، وأن أمسك هذا التفرد الذى أعتقد أنه صفته الأولى . فإننى أفرق تفرقة حاسمة بين إدوار الخراط كفنان مبدع وبين إدوار الخراط كناقد أو صناع أو مربٍّ لاتجاهات أدبية وفنية .

فعلى الرغم من قيمة دراساته ومختاراته ، وآخرها عدد الكرمل الذى أصبح ، مهما اختلفنا فيه ، حدثا ، أدبيا تاريخيا فأنا لا أجد صلة كافية بين هذا الجهد النقدى وبين العمل الفنى الذى ينتجه إدوار الخراط ، ولذا أستميحكم العذر فى إننى لن أتحدث عنه أو أشير إليه بأكثر من هذا وقد يحب غيرى أن يثيره أو أن يلقى عليه أضواء جديدة . .

قد لا يرضى إدوار الخراط عن كلماتى هذه وقد لا يرضى بعضكم أو أغلبكم عن هذه التفرقة ولكنى أراها ضرورية لفهم أعمال الخراط بالإصرار على نسبتها لنفسه والدعوة للبدء منها وحدها للفهم والتذوق دون وضعها فى إطار معاصر من الإنجازات والتحقيق . وقد يبدو من ذلك أننا نقع فى تناقض . فكيف نرى أنه وضاع اتجاهات ومقرر قيم فى الآن نفسه نعزله فى ذاته ونقطع بتفرده ، ونقول بأنه لا ينفعنا فى فهمه إلا نفسه ، ولا يساعدنا فى تذوقه إلا عمله بجزئياته وتفاصيله . إن كل مقاربة لأعمال الخراط من الخارج ، من أفكار مسبقة ، أو اتجاهات ومدارس تحجب أكثر مما تكشف عن معدن عمله وجوهره .

وأظن هذا التناقض بين الفنان والناقد الذى أراه وأشير إليه هنا : أولاً هو تعبير ، قد يكون فجا وناقصا ، عن الاعتقاد بأن أعمال إدوار الخراط هى أعمال تحتاج إلى زمن ، وإلى منظور طويل عريض لتقويمها حقا ، وأنها ثانيا من النوع الذى يثبت على الزمن ويشتد بريقها وتعلو قيمتها مع مرور السنين ، مثل الذهب . إننى أنوى أن أتحدث بضعة دقائق فقط ولكنى أعتقد أنه لا طريق للفهم الحقيقى المتكامل لعمله الفنى إلا من خلال سنوات طويلة من النقد التحليلى الجزئى لجزئيات أو ذرات عمله من حرف وكلمة وجملة وتركيب استعارى وحكم شعورى وشكل متحرك متجدد ومصطلح فنى سيال .

وقد يكون هناك شبه « موضوعى » ، وليس مجرد صيغة مبالغة أو مدح ، بين العمل الفنى الكبير وبين سبائك الذهب . إذا

أخذت أى جزء منه وجدت خصائص الكل فى هذا الجزء الصغير . أليس من العجيب ، والحق أيضا ، أن العمل الفنى الكبير لا يتغير بالحجم ولا يحيله التراكم إلى شىء آخر . قد لا ينطبق هذا بالطبع على كل عمل فنى . فالفنان يتعب وتتغير حدته ويضعف نسجه ولكن إدوار الخراط فى فنه ، هو هو كالذهب لا يتغير .

هذه الخاصية وأعنى بها وحدة الطبيعة لعناصر العمل الفنى كله عند إدوار الخراط يجعل العمل أشبه بالموسيقى ، تتوافق فيه الحروف والكلمات والجمل والمضامين الشعورية وتتلاحق فى فيض مستمر دون توقف ، غير توقف الحركات والأبواب التى تتعاقب هى أيضاً فى وحدة كاملة ، هى غاية العمل الموسيقى كله . ومن هنا كان التحليل اللغوى أو الفكرى أو الدلالى للعمل فى كليته أمرا صعبا تماما لا يجوز أن نجرؤ عليه حتى نعرف القراءة المتكررة التى تحفر للعمل مكانا فى القلب ، وتحقق المعرفة الجزئية والتعرف على الجزئيات دون مساس بوحدة الكل .

وقد تفرعت عدة أشهر لرامة والتنين وكدت أفرغ من دراسة مطولة لخصائص الأسلوب وأنواع المصطلح المستخدم والذى أسميته مصطلحا سيالا بمعنى أن أدوات التعبير عند إدوار الخراط ليست جاهزة وليست مأخوذة ولكنها مصنوعة مع التعبير وداخله ، فهى سواء تعلقت بطبيعة النقلة الزمانية أو المكانية أو باستخدام الحوار أو القص أو استثارة مجموع التراثات الحضارية أو غير ذلك من أدوات . . كلها غير منتهية فى صورة واحدة ، ولكن الأدوات نفسها تتشكل أمام القارئ وتكاد أن تكون بالفعل جزءا من التعبير وليس مجرد وسيلة من وسائله .

ويكاد أن يكون الزمن الآخر اتصالا غير منقطع لرامة والتنين وان تغايرت الآلات هنا وهناك ، وتجددت وعمقت نغمات اساسية ثابتة . ولكنا فى رامة والتنين وفى الزمن الآخر ، فى قلب اجتياب موسيقى ، بكل صور التعبير ، لعلاقة حب قد أحالها الكاتب إلى وجود يعيشه الرجل والمرأة ولا يستطيع القارىء إلا أن يعيشه هو أيضا وكأنه تجربته .

وكل جملة من جمل الكتاب تحمل خصائص الكتاب كله . وأنا ألتقط هنا جملة بشكل اعتباطى تماما من الصفحات الأولى وأعرضها . . كما أعرض جواهر ! . .

« . . عندما كان يفيق من غيبة النوم القصير إلى جانبها وهى تفتح عينيها ببطء وصمت ، دون تعرف ، كانه إما مسلم به وضرورى وقائم ، وإما لا وجود له وغائب تماما ولم يكن قط . . » ص ١١ .

يجب أولا أن نتذكر أن الجملة مقتطعة أى أن بدايتها أسبق من ذلك وأن لها بداية فى لحم الجمل السابقة . . « وفى الفجر رآها تعود من حمام العربة (فى القطار) وقد غسلت وجهها ، عيناها متفتحتان قليلا من النوم بدورانها الحسى الثقيل ، كما كان يراها فى أول الزمان ، عندما كان يفيق من غيبة النوم » . . وهكذا نعاود قراءة الجملة . . عندما كان يفيق من غيبة النوم القصيرة إلى جانبها وهى تفتح عينيها ببطء وصمت ، دون تعرف ، كأنه إما مسلم به وضرورى ، وقائم أبدا وإما لا وجود له ، وغائب تماما ، ولم يكن قط . . فنحن نستطيع أن نرجع بالجملة إلى صفحات وصفحات سابقة دون أن نصل إلى ما قد يسمى بداية حقيقية لها . فكل بداية مسبوقة لأنها تشير دائما إلى وجود متصل مستديم هو صلب العلاقة وقيامها حتى وإن نُفى وصار عدما . وسوف أشير باختصار شديد إلى بعض خصائص الجملة . هى أولا ، مقطعة إلى وحدات يصنع كل منها رؤية ، مجموعة ، موحدة ، تقف أمام العين والشعور ، وتُعرِّف مرة أخرى الوجود . ونهاية القطعة من الجملة ترد دائما إلى المنظور الموجود . .

عندما كان يفيق من غيبة النوم القصيرة . . « إلى جانبها » . . وهى تفتح عينيها ببطء وليس فى بطء و « صمت » وليس فى صمت وتأتى القفلة للقطعة « دون تعرف » كى تصنع الاستمرار والوجود القائم للمنظر ، وتأتى القطعة الأخيرة لتؤكد هذا المعنى أو التجربة المستمرة من الإيجاد وقيام المنظور . .

« فدون تعرف » التى قامت فى العينين ببطء وصمت توصف بجزء ، من الوجود المقابل يؤكدها ويقرر حقيقتها . . كأنه إما مسلم به وضرورى وقائم أبدا ، وإما لا وجود له وغائب تماما ولم يكن قط . . » لاحظ « قائم أبدا » التى أفضت إليها : « مسلم به وضرورى » . ولكن لاحظ أيضاً نفى الوجود لهذا المسلم به الضرورى القائم ، ففى النفى تقرير جديد لوجوده ، واستدعاء لرؤيته بنفس منطق اشتراك العدم فى الوجود وتضايفهما وتأكيد كل منها للآخر .

إننى كنت أريد أن أستمر فى عرض الجملة وتحليل جزئياتها ولكنى أريد أن أصفها الآن من الخارج معتقدا أنه على الرغم من أن مجرد جملة فهى تعبير عن كل الأسلوب ، وعن الرؤية ، وعن القصة والتجربة ، وعن الأحكام الشعورية المحيطة بها . . جملة تتحرك فى موجات ، لكل موجة قمة وقاع وللقمة والقاع دائما ثقل الوجود والإيجاد والارتطام بالعين والقلب . . ولكنى أقرأ جملا أخرى بسرعة فى نفس الصفحة . .

« كانت الغربة نهائية . سوف يقول لها مرة بعد مرة بالتياع : لا تعامليني أبدا كأنني غريب وسوف لا تجيب عليه أبدا . .

قال لنفسه : أعرف أن النداء ، في آخر الأمر ، لا وزن له . لا معنى له . ليس من شأنه على أي حال أن يُسمع . هو موجود لأنه لا يسمع . فلنحذر دائما من النفي عند إدوار الخراط . فكل نفي إثبات وكل إنكار تقرير ، وجدلية الوجود والعدم ، الحياة والموت ، الحضور والغيبة ، العشق والكره ، تَـوَحُّدُ المُحب ووحـدته هي إيقـاع العمـل وبنـائـه حتى في أخص وأصغـر جزئياته . والعمل كله بعناصره جميعـا ، منصرف إلى عمليـة توجيد - إن صحت الكلمة ، للتجربة وللمنظور وخلق وعي فيزيقي » - وهذه كلمة - بها معا .

ليس العمل الروائي الذي أمامنا إذن عمل يمكن أن نلخص بهدوء واختصار عقدته ، أو ما سبق أن نشر منه . فعلى الرغم من أنه يتجدد دائما متغير الزمن وكأن الزمن أماكن ، إلا أنـه موجود قائم في زمن آخر هو من ناحية زمنه الخاص ، ومن ناحية أخرى زمن أي وجود ، التعاقب ليس في صلبه ولكن في النظرة إليه وتلقيه . .

وإذا كان هناك غموض في هذا الكلام أو صعوبة فيه فإنه مع ذلك بسيط وساذج ، يعيشه كل منا إذا ما استجمع في نفسه شعورا بالوجود لأي منظور أو لأية تجربة ، ووهبهما أي المنظور أو التجربة إطلاق هذه الصفة (صفة الوجود) . . فسوف يحس مباشرة أن زمن المنظور والتجربة هو دائما زمن آخر .

وإذا كنت قد وقفت في هذه الكلمات القليلة عند خصائص قد يراها البعض خصائص أسلوبية فإنني أريد في الحقيقة أن أقول إن هذه الخصـائص نفسها هي خصـائص كـل صـور المصـطلح المستخدم في العمـل . فهي خصـائص الحـوار . فالحوار يدخل في سياق القص ، دون وصف بالضرورة للمنظر الذي يتم ودون تحديد بالضـرورة أيضا للمكـان . وتكراري للكلمة بالضرورة مقصود ، لأن الكاتب أحيانا ما يحدد المكان والزمان تحديدا قاطعا حاسما . غير أن دلالة هذا التحديد ليست دلالة إبلاغية بمعنى أنها ليست مقصودة بذاتها ولكن المقصـود بذاته هو الحوار نفسه . وإذا كان القصد من الحوار عادة ، الكشف عن جوانب من شخصية رامة المرأة المحبـوبة أو عن شخصيـة ميخـائيـل المحب الـرجـل ، فـإن هــذا الكشـف لا يستهـدف التحليـل النفسي أو التبصـر بخـوافي النفس والـلاوعي وخـلافـه ، ولكن القصـد الحقيقي من الحـوار ومـا يستهدفـه - هو مـرة أخرى خلق هـذا الوعي الفيـزيقي بالتجربة بينهما واستبقائها موجودة دائما . . فالحوار ، مثل النقلة في المكان وفي الزمان التي لا يحكمها تعاقب أو ضرورة منطقية تخدم نفس الغرض . . أي العمل على إيجاد العلاقة أو جعل المتلقي يعيش العلاقة على أنها محض وجود لا يمكن « أن ينفى أو ينقض » أو إذا نفى ونقض فهذا عود لتأكيد وجوده .

بمثل هذا المنطق أو التفسير يمكن أن نشير إلى استخدامات عناصر التراث . فالتراث عند إدوار الخراط مسألـة شخصية لا يقصد بها الإحالة إلى شيء خارجه ولا يقصد مجرد استدعاء العناصر الجـزئية لهـذا التراث أو صـوره أو دلالة محـددة من دلالالته . ولكن القصد دائما - وكم أتمنى لو كان لدى من الوقت ما يكفي لعرض ذلك - أقول إن القصد دائما هو ضفر العناصر التراثية في وجود التجربة والمنظور المطروحين للمتلقي وتحقيق ذلك بتحويل عناصر التراث إلى وجود شخصي قائم ومنظور . فإن عليك ، أو علينا كمتلقين ، أن نرى التراث ، لا أن نبتعثه أو نحييه . . ولكن عناصره ، نكونـه ، نكتشف وجوده فينـا كعنصر أساسي وقائم في وجودنا . ولهذا تتداخل التراثات في العمل كما تتداخل فينا جميعا ، نحن المصريين ، كلها على حد سواء قائمة وموجودة وكلها منظورة حتى في نفيها وإنكارها . والتراثات على تنوعهـا في العمل مستـويات هنـاك التراث الفـرعوني والإغـريقي الرومـاني والقبطي والإسلامي وكلها تتعايش في العمل كما تتعاش في كتلة تاريخنا . ولكن التراث العربي يتفرد بينها جميعا بأنه العمل نفسه . فـالزمن الآخـر ، كمعـظم ، إن لم يكن كل إدوار الخـراط ، تقـديس للكلمـة المصوغة من حرف والمنسوجة في جملة ، وهذا تراث عربي تكاد تنفرد به الحضارة العربية وحدهـا بين جميـع الحضارات حتى السامية . والزمن الآخر ملء بأصداء التراث العربي الرسمي وغير الرسمي ، الكلاسيكي والصوفي ، الشعبي والمصنوع في قمة الصنعة العربية . إنني أتعرف على صنعة الأدب العربي في بـواطنها ، في أعمـال إدوار ، وأرى فيها الشعـر الكلاسيكي بأبياته المضيئة وحكمته ، وأرى الشعر الصوفي بحدسه وتطلعه وتغـوره في الوعي والـلاوعي وأرى حتى المقامـات وحِرْفيـة الصياغة ولزوم مالا يلزم . ولكن هذا حديث يكفيني منه أن أكرر أن العمل « العربي » الذي يقدمه إدوار الخراط عربي تماما وأن صياغة التأثيرات الأجنبية فيه قد اختفت كما اختفت مثل هذه الصياغات في عز ازدهار الحضارة العربية وقوتها . ولكن هذا حديث طويل . . آخر .

وأريد أن أشير قبل أن أختم هذا الحديث الخاطف إلى سحر الحرف عند إدوار الخراط خاصة وأنه يُمارَس كرقى منتظمة في فصول الكتاب . هنا أريد فقط أن آتيكم بأسئلة أرجو أن تقوم في النفوس عندما نصل في الأبواب المتعاقبة إلى هذا الجزء الذي

ينطلق فيه حرف واحد ليقوم بكل وظائف القص والتحليل ، وليمارس وظائف كل مصطلح فنى آخر . ولنأخذ الغين . . آخر الحروف التى يمارس بها هذا السحر (ص ٣٦٨) .

« وعلى الرغم من دغلة الغضب المتوغلة فى مغاورى . وعلى الرغم من غابة الغيلان المراوغة فإن غنة غوايتك لا تغادرنى مغمغمة بأغنيات غامضة المغزى . غوائل الغلة قد غدت أضغاث لغو غابر ، وغاشية غبش الغمر قد غابت فى غضون غرارة لها نغمات الملاغاة » . . إن مثل هذه الرقية لم ترد فى كل الأبواب : وأرجو أن نسمعها عندما نقرأها « فى بطء وصمت » فهى أولا تقص القصة كلها وتعيدها مع كل مقطع ، وهى ثانيا تمارس وظيفتها كرقية بأنها تستحضر الوجود للتجربة ولمنظوراتها المتعددة التى هى عناصر التراث وانحناء جسم رامة وصور سلوكها ومنحنيات فكر الرجل وشعوره وخلاصة مواقفه منها ومن تجربته ، وهى أيضا استدعاء للطبيعة المتنوعة الواحدة للكون الذى تعيش فيه التجربة ولأفعال عناصر هذا الكون ، من غلواء وطغيان وغنج ودغدغة وغيض وتغضن وبزغ للغراس وغضوضة الردغة الغمقة . . . ورغرغة الغطاس والغمرات . . . ثم تنتهى الرقية « وهأنذا غائب فى المثول ومائل فى الغياب » .

هأنذا . . أى أنا والعمل كله والتجربة ، والحكاية ، والمصطلح ، والقيمة ، موجود فى الحضور والتغرير وموجود فى النفى والغياب . .

هذه الرقية المتكررة وهذا المصطلح المتكرر الاستخدام تأكيد لذهبية العمل ولموسيقيته التى أردت فقط أن ألمسها وأن أحركها أمامكم لتستمعوا . إن العين قوة خالقة ساحرة لدى إدوار الخراط ولكن الإيجاد يتم عن طريق الأذن كما يتم عن طريق البصر وتجربة الوجود الفنى فى إطلاقيته هى تجربة « الزمن الآخر » الذى هو أدخل دخائل نفوسنا ، وكأنه مثل الوعى صفة لا تنفصل عنا .

هل أتوقف عن الحديث . . إننى فى نظر نفسى - أبدا . . ولكنى أعرف أن هناك كلمات مضيئة قادمة سيلقيها الزملاء وسوف يقدمها القراء والنقاد بعد ذلك لسنوات قادمة .

ولكنى أريد فقط أن أذكر بعض الجوانب الكثيرة التى لم ألمسها والتى تستحق حديثا مطولا مستقلا . .

أنا لم أتكلم عن الجسد عند إدوار الخراط ولم أتكلم عن لغته وحركته ورموزه وهو فى نظرى ليس موضوعا بقدر ما هو أيضا مصطلح بنفس المعنى الذى قدمته للكلمة . أى أنه وسيلة من وسائل الإيجاد والخلق وتحقيق الوجود للتجربة . . فليس الجنس بين الرجل والمرأة فقط ولكن الشجر والنجوم والجوارح والورود كلها أيضا تمارس الجنس وتتعرف به على الوجود أو تقرره . لم أتكلم أيضا عن مصطلح الوصف للأشياء الواقعية المحيطة كأنها رؤى ، وللمناظر الحلمية بأحوالها ، وكأنها أشياء واقعية ، ملموسة ، والطريقان ، طريق الوصف للواقع ، والحلم يصلان بالقارئ إلى أن يرى وجودهما ويلمسه ويجد لهما ثقلا ووزنا وارتطاما بوعيه وبجسده .

لم أتكلم أيضا عن استخدامه للوقائع التاريخية المعاصرة ووثائق الحوادث المنشورة فى الجرائد ورسائل الطفولة المسجلة فى عقله أو التى يقرأها وهو فى عز ملحمته الحميمة الخاصة ، وفى أوج تعبيره الذاتى عن نفسه . كلها من باب استخدامات التراث وبنفس معناه . استحداث للماضى وجعله غضا طريا كأنه يقع فى المنظور الخاص للرواية . ويكاد القارئ يحس السنوات بين أصابعه كما يقول الكاتب (ص ١٧) ولا يكاد يكون هناك فارق كبير بين حوادث الإغفال والمظاهرات والموالد وبين مناظر العشق الحميم القريب المغلق على نفسه وبين عصف العالم بى وبك (٢٥) الكل فى منظر واحد والملحمة الحميمة للعلاقة مسقطة كالظل الضخم على الكون ، على « الكيوزموس » المصنوع من كل شىء ، من أساطير ومن حيوانات خرافية ، كما أنه مصنوع من برية موحشة ورياح فى البحر ، ومن بذئ النجوم ومن أعشاب عنيدة الجلد . . كلها ، كل الكون بتراثه يكون تراثا حاضرا وجسدا صامتا هو « حضور مهدد » (ص ١٧) يحقق التجربة ويبقيها موجودة أمامنا دائما .

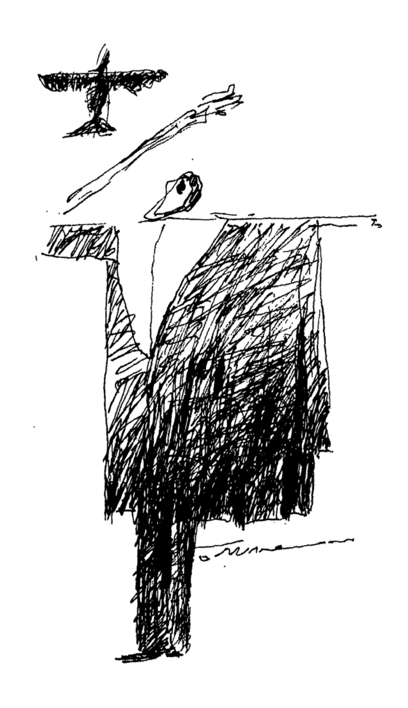
كل هذا لم أتكلم عنه ولم أمسه ، لأن العمل فى الحقيقة يحتاج إلى سنوات من التلقى والدرس ويظل أساسا فى حاجة لأن يسمع فهو كما يقول الكاتب « صرخة اعتراف » فى صياغة محدودة منطوقة قاطعة » (ص ١٨)

بعد أن انتهيت عن تسطير هذه الكلمات بسرعة بدأت قراءة الكتابة من جديد . فإذا بى فى حاجة لأن أصمت . وأرجو يكون صمتى من النوع الذى يقول عنه إدوار الخراط « الصمت الحاسم الفعال . . الذى يصوغ ويحكم . . السكات . . » (ص ٤٦) صمت مطبق تستحيل فيه كل الأصوات والأفعال وظواهر الأكوان وتصبح جميعا عشقا موجودا يعلو على كل تفسير ويتأبى على كل تبرير .

فأمام الحب - الوجود ؛ تنتفى الحرية - النقد وسيظل هذا العمل بالنسبة لى كما يقول إدوار الخراط عن عشقه « بقعة محرقة

النور ستظل أبدا فى بؤرة القلب ، لا أكاد أستطيع أن أنظر إليها » . (ص ٩٢) نعم لن نستطيع أن ندركها تماما حتى تتم لنا القدرة على التوحد كما يقول بحسد المطلق (ص ٥٦) ويظل العمل فى الآن نفسه عربيا خالصا ومصريا خالصا وليس فيه مجرد « نوستا لجيا لمصر وهمية بل استحياء (ص٢٨١) للبذرة المخصبة أصل الأشياء . . » وهذا ما نرجوه ونتطلع اليه .

بدر الديـــــب



دراسة

"المسافات" ورأس الثور

د. عبد الحميد إبراهيم

(١)

فى رواية « المسافات » يقول زيدان « الدنيا هذه يحملها ثور على قرنه . وحين يتعب ينقلها إلى القرن الثانى ، وحين ينقلها تتزلزل » (ص ٥١) .

ولعل هذا القول من شخصية ساذجة هو خير وصف يمكن أن يقع عليه ناقد لرواية إبراهيم عبد المجيد .

شخصيات الرواية من الدنيا ، أو قل ــ إن أردت لغة نقدية ــ من الواقع الخارجى ، بأسمائها واهتماماتها . . . ولكن شيئا ما لاندريه يدفعها نحو مصير مجهول ، لنقل هو رأس الثور . أو لنقل فى لغة فلسفية هو القدر . لأن القدر فى تلك الرواية قرين الثور . لايعقل ، يبطش بشخصياته دون توقع ، يهز قرنه فتكثر الزلازل ، وتهدم البيوت ، ويتحرك إله السحب .

ومن ثم لاتحسب هذه الرواية فى الواقعية التقليدية ، حقا إن مظهرها الخارجى يوحى ، بأن هناك مكانا محددا على محطة سكة حديد ، يسكنه بشر . لهم أسماؤهم واهتماماتهم وتطلعاتهم ، ولكن هذا فى المظهر فقط ، فالرواية لاتتحرك بطريقة تقليدية ، نحو حدث ينمو ، وصراع يتشابك ، وشخصيات تتطاحن . إن الذى يحركها هو الثور ، وليس المؤلف بالمعنى التقليدى ، الذى يعرف مصير شخصياته سلفا ، ويجبك ذلك المصير فى مطبخ جاهز ، يحفظ أنواع الأطعمة ، ويعرف مقادير التوابل .

ومن ثم فكل شىء فى تلك الرواية يتمرد على النسب التقليدية ، الوصف يبدو غير واقعى ، والحوار محمل حتى رأسه بالمأساة ، التى لانعرف متى تحدث بالضبط ، ولانستطيع أن نخمن ، لأنها لاتقوم على أسباب تؤدى إلى مسببات ، ولاعلى مقدمات تؤدى إلى نتائج كما كان يقال . إن كل ذلك رهين بحركة الثور ، التى قد تحدث فجأة فنرى أناسا قد جنت ، أو عربات تنتقل إلى عالم مجهول ، يتبعها أطفال يرجمونها بالحجارة ، دون أن ندرى السبب ، أو نعقل المقدمات .

(٢)

تتكون هذه الرواية من ستة فصول (الاحتفال ــ التحولات ــ خروج ــ الصحراء ــ المدينة ــ القيامة) لاتنمو بطريقة طولية ، تعتمد على خطوات زمن أو تاريخ ، يسرد من مرحلة تسلم إلى مرحلة تالية ، ولكنها تنمو بطريقة مستعرضة ، كأنها الأشعة المتعددة من جسم مجهول ، كل شعاع يندفع نحو طريقه المرسوم ، هو طريق يختلف عن الآخر ، اختلاف الصحراء عن المدينة ، ولكنه فى النهاية ينتمى إلى مصدر واحد ، هو تلك البيوت العشرون من عشش الصفيح .

إن البطل هو تلك المجموعة مع القدر ، يبدأ الفصل الأول (الاحتفال) والرواية فى حالة قلق وترقب وخوف ، الأطفال ينسحبون إلى العشش مع غروب الشمس ، والأمهات يقلن « ناموا مع المغيب ، وإلا فاضت البحيرة وأغرقتنا ، فمياهها بالليل تصل للعتب » . الأسلوب هنا متوتر يحمل نذر المأساة ، والجو مشحون ، تماما كلعبة النحل التى يلعبها الأطفال أمام البيوت « تضرب النحلة الأخرى ، وتدور فوق الأرض ،

يرفعها الصبي على كفه بحركة رشيقة بالأصبعين الوسطى والسبابة ، تدور النحلة فوق الكف ، تظل عيناه معلقتين بها ، وهي تدور ، تدور عيناه ، يدور رأسه ، يدور الزمن ، فيدهش كيف مر الصبي بلا صيف ، ويتساءل متى يأتي القطار » (ص ٩)

ولا يأتي القطار ، قطار الكنسة المحمل بالبضائع والمعادن ، يتخاطفها سكان العشش ، ونظل طيلة الرواية مشدودي الأنفاس في انتظار جودو ، ذلك الانتظار المليء بالتوقعات والمشحون بالآمال .

إن الصفحات الأولى الثلاث قد تبدو بالمنطق التقليدي مقحمة . فهي تتحدث عن قلق الأطفال ، الذي يبتسره المؤلف فجأة وفي سطر واحد ، ليعلن بداية الاحتفال بمجيء القطار فيقول « وفجأة كف الصبية عن الانسحاب ، رأوا الأمهات خارجات من الدور ، مقبلات نحوهم » .

ولكن بمنطق الرواية ، فإن هذه الصفحات تمثل افتتاحية الأوركسترا ، التي تعزف اللحن الرئيسي ، والذي يتردد خلال الرواية ، وهو ذلك اللحن الجنائزي ، الذي يعكس الخوف من الموت ، ويعلن في النهاية (فصل القيامة) انتصار القدر .

إن الشخصيات هنا لاتقدم بصورة واقعية ، هي حقا من لحم ودم ، وتحمل طموحات وهموما ، ولكنها تتحرك وكأنها فوق سطح من الصفيح الساخن ، أو فوق كف لصغير لاه ، ترقص سعاد في انتظار القطار ، فتبدو كحية تتلوى ، أو كسمكة تتقافز « طارت سعاد كالفراشة ، انتظم الإيقاع ، قوى ، التهبت الأكف بالتصفيق ، مع دقات الدفوف والطبول ، دارت سعاد بقوة ، تقافز العرق من مبسام الوجه » . ويدور زيدان مع طواحين الهواء ، حتى يسقط على الأرض ، وهو يقول « دوري دوري ياطاجونة ، وابعتي قطار المئونة » .

والفصل محمل بنذر المأساة « وبدا أن البحيرة فاضت بمياهها ، وأن الصحراء ماجت بالرياح ، وتذكر كل واحد خطاياه ، وصرخ الأطفال من فزع مهول . نادت أم جابر ربها « ارفع مقتك عن عبادك الخلصاء » ، وصارت ترددها بلا توقف ، وهي تبكي بحرقة » (ص ٢٨) . وتجمع الناس ككورس جنائزي حول الشيخ مسعود قائلين

- نساؤ نا عرايا
- الأرض أكلت أجسادنا
- القضبان شرخت أيدينا
- الشمس أحرقت عيوننا
- النساء أكلت أجسادنا
- الأطفال أكلت أكبادنا . (ص ٣٢) .

إن الأمر ليس أمر قطار عادي ، مجرد حديد يسير فوق حديد ولكنه شيء عجيب ، جارف ، يملأ حياتهم ، ويربطون به مصيرهم ، قالت السمكة الذهبية إن الذي صنعه هو الحداد الذي صنع صليب المسيح ، وقال عنه علي «يغيب القطار فتموت الأسماك . لماذا . لايستطيع أن يتحدث مع أحد في ذلك ، يموت الدجاج تختفي القنافذ . لماذا ؟ » (ص ٢٤) .

إن الأمر أمر مأساة غامضة يتنسمها الشيخ مسعود في رخات المطر ، في انقطاع الدفق ، امتناع الطمث ، موت الدجاج .

(٣)

ويحرك الثور قرنه ، ويهتز هذا العالم الأسطوري الجميل ، وينتقل إلى القرن الآخر . ويأتي الفصلان (التحولات ـ خروج) فيرصدان هذا التحول ، ففي ليلة من ليالي الربيع الجميلة ، النوافذ مفتوحة ، والنسائم طرية ، والحجرات ساهرة ، والرجال يداعبون النساء ، يندفع وفي وقت واحد حجر إلى كل منزل ، فلا يأبهون ، فلعله طفل . وبعد قليل سقط حجر آخر ، لم يهتم أحد ، فالنساء مشغولات بالدجاج ، والرجال يدخنون سجائرهم الرفيعة ، والأطفال يتشاجرون . ثم دخلت كرة من اللهب كل بيت ، متوهجة تئز ، وأخذت تتدحرج في كل مكان ، كما لو أنها تريد أن تحرق البيت كله . يدوسها البعض بقدميه فيصرخ قافزا ، يضربها البعض بالمكنسة فتحترق يده ، وتتابعت كرات أخر أكثر توهجا .

خرج الناس يتساءلون ، ثم استراحوا إلى فكرة أن الذي ألقى الكرات هو عفريت زيدان ، وأخذوا يعاتبونه بمرارة « كيف يفعل بنا زيدان هذا ؟ ولماذا » . ولكن « علي » شخص مميز ، يحلم دائما بأن يلقى حجرا إلى الفضاء فلا يعود ، لم يتقبل هذه الثرثرة ، فكيف يستطيع شخص واحد أن يفعل كل ذلك في وقت واحد ، وإذا كانوا أكثر من شخص . فكيف اختفوا جميعا وبسرعة واحدة ، خرج إلى الشارع يتساءل ، وقادته قدماه نحو المحطة ، رأى قطارا مضيئا يلوح من بعيد ، وسمع لغطا بلغة لايفهمها ، لعل الفاعل هو ذلك القطار العجيب ، أو لعل هذا بداية البراكين والزلازل بمنطق الثور . أو لعله بداية التحولات بلغة المؤلف ، التي بدأت تجتاح ذلك العالم الأسطوري ، وكان علي هو الضحية الأولى لتلك « التحولات » فقد أزمع منذ ذلك الحين على « الخروج » .

إن التحولات هي الخروج . ولا أفهم حتى الآن لم جعلهما المؤلف فصلين مستقلين ، إنه لو شبال لافتة « خروج » التي تعترض الطريق ، لما أحس القارئ بشيء ولكان سهلا عليه أن يستمر في طريقه دون اعتراضات ، فإن التحول هو النبرة المسيطرة ، التي تحيل الفصلين فصلا واحدا .

(٤)

ويأتى الفصلان : الصحراء — المدينة ، فيحددان مسار هذا التحول [illegible] خطين متقاطعين ولكن متوازيين ، ويختار القدر [illegible] تدغدغهم الأخيلة ، ويداعبهم الطموح ، [illegible] وحامد يستجيبان لنداء الصحراء ، وعلى يهفو نحو أضواء المدينة ، وكأن القدر يعاقبهم على هذا التطلع ، ويرى فى الطموح شيئا غير مشروع ، ينتهى بحامد وجابر إلى عظام بالية . وينتهى بعلى إلى يأس وخيبة .

يقول المؤلف عن جابر وحامد « هل فكرا جيدا قبل الرحيل ؟ مايعرفه كلاهما هو أنهما التهبا نارا ، وكيف كان يفكر ذلك الملتهب ؟ لو فكرا هل كانا قد عدلا ؟ كان ذلك ضربا من المستحيل ، كل تفكير أوغلا فيه ، وصل بهما إلى قلب دائرة النار ، يعرفان أن النار تنتصر دائما حتى حين تنطفىء وتخمد أنفاسها » (ص ١٤٨)

إن كل شىء فى فصل « الصحراء » يبدو قاهرا وغامضا ، يبدؤه المؤلف بوصف للصحراء . كشىء غامض يتعذر على الفهم . يعيش فيها الشىء ونقيضه ، ثم يتساءل « أى لغز هو هذا التيه ؟ وماالذى ألقى بهما فيه ؟ » .

لقد أغراهما رجل اسمه « مسعد » ، بخطابات تخلو من الطابع ومن العنوان ، حتى من الاسم كاملا ، وكأنها طعم القدر ، أخذ يدعوهما بأن يعبرا الصحراء إلى بلاد البترول والخيرات ، فاستجابا للإغراء ، وحلما بالثروة .

وتبدأ رحلة الصحراء . ويعارض المؤلف هنا قصة موسى مع شعيب ، ولكن بطريقة ساخرة مريرة ، فقد التقى بهما فى الصحراء المهرب الكبير « قصير سمين ، طويل السوالف أمام الأذن ، مسترسل الشعر فى غباء . . ملغود العنق ، كثير لحم الوجه ، صغير العينين ضيقهما ، كثيف الحاجبين » ، ويعرض عليهما أن يستأجرهما عاما « تعملان عندى عاما كاملا ، أجركما يكون بعد هذا العام ، أن أنقلكما إلى أعظم آبار البترول » . إن شعيب يأوى موسى ، ويمده بالنصيحة ، ويزوجه كبرى بناته ، أما المهرب القصير فقد وضعهما فى قصر ، يعملان فى خدمته وخدمة زبائنه ، ويتعرضان لوحشية عجوز « فطساء الأنف ، عوراء ، بيضاء الشعر ، ساقطة معظم أسنانها » . إنها تسلط عليهم أربعة رجال سود ، أشداء صلاب ، علقوهما فى الحائط مقلوبين . وانهالوا عليهما ضربا بسلاسل رفيعة ، وظلا معلقين لمدة خمسة أيام . تأتى العجوز كل مساء ، وتضع فى إست كل منهما خيزرانه ، ولاتتركهما إلا بعد أن تسمع صراخهما تهتز له الأركان .

وينقضى الأجل ، ويتركهما المهرب مع دليل . ويبدءان الرحلة من جديد ، ويعانيان الجوع والعطش والثعابين وغباء الدليل . الذى يقص عليهما سمر خروج مصرى ، يحكى ملحمة آلاف من المصريين ممن عبروا الحدود ، يحكى لهما قصة ذلك الصعيدى الذى صمم على الخروج ، وهو مؤمن أن الله لن يتخلى عنه وعن أسرته « إذا جاعوا سينزل عليهم مائدة من السماء ، وإذا عطشوا ستتفجر لهم بئر كزمزم » ، وحين لدغت « الطريشة » ابنه ، حمد الله على أن أماته فى أرض غريبة .

وتاها فى الصحراء ، وفقدا الأمل ، وفجأة يظهر لهما المهرب من جديد ، وكأنه قدرهما الذى لا مفر منه ، ويضعهما فى القصر ، وهو يقول « من يدخل هنا للمرة الثانية لا يخرج أبدا » .

وينادى كل منهما سعاد بطريقة صوفية مشعة ، إنها الأمل الذى يتشبثان به ، ويقسم كل منهما فى لحظة احتضاره ، بأنه حتما سيعود ، ولكن هذا التشبث كان كعناد السمكة ، وهى تتقافز فى الفضاء ، بعد أن أمسك بها الخطاف ، فقد تركهما المهرب فى القصر حتى استحالا عظاما عفنة .

إن كل شىء فى هذا الفصل لا يقرأ على ظاهره ، الوصف ، الرحلة ، مسعد الذى يغريهما بالاستجابة لنداء المجهول ، ثم يظهر فى نهاية الرواية ، وبعد أن نفذ المحظور ، ووقعت كلمة الله ، ليلقى إلى ناظر المحطة كلمة سريعة ، يطلب منه أن يبحث عن رجلين ، اسمهما حامد وجابر ، ويخبرهما ألا يسافرا ، فقد مل الانتظار .

إن كل شىء هنا يقرأ على مستوى ذلك الثور الهائج ، الذى يختار ضحيته ، وهى الحقيقة التى أدركها حامد أخيرا ، فقد استعاد وهو يحتضر قول أبيه له ذات يوم « الدنيا امرأة فاجرة عرجاء لاتصطاد إلا الغزال » ص ١٥٥

(٥)

أما على فقد دفعته القوة الخفية التى تطن فى رأسه نحو المدينة ، وهناك تبدت له الحقيقة شوهاء عارية ، ذهب إلى مبنى السكة الحديد يسأل عن قطار الكنسة ، فقيل له « ياولدى ، أنت أسئلتك غريبة ، وحكاياتك عجيبة » . اكتشف أن سميرة تعمل فى صالة رقص ، وأن زينب تحترف البغاء ، وأن أم جابر تتضاءل ، والأطفال لا يكبرون .

قالت له صفاء « عد من حيث أتيت » فعاد إلى قريته ، وهو يعرف « أن القوى الخفية لم تعد تطن فى رأسه ، بل صار يحس به فارغا ، يكاد يسمع داخله صوت الهواء السابح فى فجواته » (ص ١٩٠)

(٦)

وتقوم القيامة فى الفصل الأخير ، فقد عاد على ووجد البيوت

العشرين قد محيت من الوجود ، وحلت محلها عمارات وخواجات ، ولم يبق من الناس سوى ناظر المحطة القديم ، الذى اعتاد أن يرى ويسجل وهو نائم. إنه هنا رمز التاريخ الذى لا تغيب ذاكرته ، أخذ يروى لعلى كل ما جرى ، يقص عليه قصة المكان ، الأجيال التى مرت ، والأحداث التى توالت ، وكان على يسأل وهو يجيب ! .

« قال على بدهشة :

ـ هل مات زيدان ؟ .

ـ عثروا على جثة تشبهه ، لكنه لا يموت .

ـ إذن جثة من ؟

ـ لابد إنها لأحد أبناء المدينة ، قتله ساكنو الجسر وألقوها فى البحيرة أو لعلها جثة قديمة لواحد ممن ألقوا بهم فى البحيرة .

قال على وهو يزداد ارتباكا :

ـ وهل يمكن أن يحدث ذلك ؟ .

قال الناظر فى ثقة :

ـ الطيبون يحدث لهم أكثر من ذلك » (ص ٢٠٨) .

ويعايش على الذكريات ، والأسلوب يهف ويرق ، ويولد أطيافا وأرواحا ، وتختلط الحقيقة بالخيال . إن الناظر يسلمه سلة بداخلها سعاد ، وقد غطاها بقطعة من الشاش ، لقد تحولت إلى مخلوق من صنع الخيال « وجه جميل لم يعرفه البشر بلا جسم ، وتبرز الساقان رفيعتين فى حجم الأصابع ، من العنق مباشرة ، وكذلك الذراعان الدقيقتان كعودى ثقاب » .

ويحمل على السلة ، ويركب عربة عجيبة « كان صاحبها صامتا ، وحمارها عجوزا أسود جربان ، ينكش بقدمه الأمامية اليمنى فى الأرض » إن أجمل امرأة معه تحت قطعة الشاش ، إنه سينسلها نسلا جديدا ، كما فعل آدم وحواء فى الأزل ، وسيبدأ معها عهدا جديدا لم يعرفه البشر ، وسيعلو بها فوق كل الهموم ، سينزل بها المدينة المتخاصمة ، يعرف ما لم يعرفه أحد ، يحذر الناس مما لم يعرفوه ، وما لم يحذرهم منه أحد ، وهى معه لا يطاولها أحد ، ولا يقف أمامها أحد إلا هو ، ذلك الولد الذى نما جسمه نموا هائلا ذات يوم ، والذى أراد أن يلقى حجرا لا يهبط من الفضاء » وأخذ يلقى بالحجر تلو الحجر إلى الفضاء فلا يعود ، وأحس بنفسه يطير ، وبثيابه قد أصبحت فضفاضة .

ولكن الحقيقة ليست كالخيال فقد كان عليه أن ينزل من العربة ، وكأنما كان العجوز ينتظر ذلك ، فاسرع بالعربة والسلة فوقها تهتز ، حتى اختفت وسط الكون الأبيض الواسع القادر على احتواء كل شىء .

ووصل إلى الطريق المعبد الذى يقود إلى المدينة ، أمسك بأول حجر قابله ، قذفه بقوة ، ولكنه سقط غير بعيد « ضاعت كل الصور الجميلة فى ذهنه وهتف من أعماقه ، من للفتى الغريب الآن ، وأدرك أنه قد ودع إلى الأبد ، زمن الحلم والخيال » .

وتنتهى الرواية بتلك العبارة القصيرة ، التى ظهرت كاللقمة فى الزور ، أو قل هى كفرقعة الطبلة فى سيمفونية القدر لبيتهوفن ، تلك الفرقعة التى توقظ البطل من تهويماته ، وتعلن انتصار القدر الغشوم ، وتحدد « المسافات » الشاسعة بين الحقيقة والخيال ، فلا يحلم أحد باجتيازها حتى لا يحدث له ما حدث لحامد وجابر وعلى .

(٧)

والرواية أسطورة ، صنعها المؤلف ، وأعد القدر أدوارها بإتقان ، ليكون هو الجزار ، وتكون الشخصيات هى الضحية ، وكل شىء ينبئ بذلك من أول الرواية ، الجملة ، الحوار ، الطبيعة المحيطة بهم ، حتى ابتسامات الناس وتعبيرات وجوههم .

ولست أقصد بالأسطورة ذلك المعنى التقليدى ، الذى يبدو فيه القاص كعالم الفولكلور ، يلهث وراء الأساطير ، التى تجرى على أفواه الناس ، ويقرؤها قراءة اجتماعية أو دينية أو أنثربولوجية ، ثم يزخرف قصته بألوان منها ، دلالة الواقعية ، أو دلالة الطرافة ، فالمعنيان قد يلتقيان ، والواقعية فى وجهها المتزمت تتحول إلى شىء طريف ، كهذا السائح القديم لبلدى أفريقى ، يجرى وراء العقود وألوان الوشم ، ويجمع صور الرقص وطقوس العبادة ، ليكون فى النهاية مجموعة « ألبوم » طريفة ومثيرة .

ولكنى أعنى بالأسطورة هنا ذلك المفهوم الفريد عند إبراهيم عبد المجيد ، فقد أحال الرواية كلها إلى أسطورة ، والبيوت العشرون لها ما للأسطورة من خيال وجاذبية ، ومن قدسية وجلال ، ومن طقوس تصل إلى حد العبادة ، يقول عنها المؤلف «عشرون دارا متقاربة، ملتصقة تكاد تكون متكومة فوق وجوار بعضها ، الناظر إليها من بعيد يقول إن ودا عظيما يجمعها والخائض فيها قد يلعن الدور ومن بها قد يبكى أو يصاب بالجنون ، عشرون دارا على هامش المدينة ، يحدوها ماء البحيرة والصحراء ، تمر خلفها قطارات وقطارات ، ومن بينها جميعا كان لهم ، مع قطار واحد ، شئون وشجون كما يقال » (ص ١٧) . انها بيوت كانت ثم زالت ، إنها تحركت من قرن إلى قرن ، بفعل هزة عنيفة من ثور مستبد .

والعالم الخارجى ـ وراء العشش الصفيح ـ يلوح كأسطورة ، غير محددة التقاسيم ، تهفو على خيالهم ثم تنداح ، ولا تترك إلا هفيفا كفهفيف الأحلام ، هؤلاء الخواجات فى القطار ، حمر الوجوه ، يقبل بعضهم بعضا ثم يختفون مع القطار كحلم غامض ، وهؤلاء العساكر يشرقون مع القطار

ويغربون وكأنهم كابوس ، لا تبقى منه إلا ذكرى متداخلة ، وهؤلاء المسفرون وحكاياتهم مع اللصوص ، يسهرون الليل ويرعون النجوم ، لقد وقعت سميرة ضحيه واحد منهم ، ظهر كحلم جميل ، أو كعصا ساحر ، ثم تركها بعد ذلك مغمضة تجرى من قطار إلى قطار ، وتتحول فى خيال أبيها إلى عصفور جميل يغرد فوق الأسلاك وتتحرك فى النهاية نحو قدرها الذى ينتظرها فى المدينة .

والشخصيات لا تردد أساطير قد صنعتها الجماعة من قبل ، بل تخلق أساطيرها الخاصة التى تختلط بالأحلام ، فتكون نسيجا يصنعه القدر ، وترعاه العناية الإلهية ، حتى ينتهى إلى مصيره المحتوم .

نحن هنا لسنا إزاء أحلام ، كتلك التى كنا نراها عند محمود طاهر لاشين مثلا ، فى بدايات هذا القرن ، تعكس نفسية الشخصية ، وتعبر عن رغباتها ، وتفيد فى التحليل النفسى ، وتكشف عن عقد الطفولة ، وضغوط الجماعة ، إن الأحلام هنا هى نسيج الرواية ، والعوالم التى تصنعها الشخصية على عين القدر هى البناء الروائى ، تندمج الأسطورة ، وتندمج الأحلام ، لنطلع فى النهاية على شكل يقترب من الف ليلة وليلة ، إن أحلام سعاد التى ترى فيها أباها الشارد ، يجوس بلادا من الطين والملح ، ويعايش بشرا من الهواء والدخان ، « ويخاوى » « الجنية » (ص ٤١) . هى أحلام تتكرر بصورة ما عند معظم الشخصيات . الشيخ مسعود تخرج له السمكة الذهبية من الماء ، وتحدثه وهى ترقص « أن الطير سيتوحش ، الوحوش ستتعفن ، القضبان سوف تلتوى صارخة فى الفضاء » ، ثم تختفى فى البحيرة ، فيعم الظلام ، وتخرج جيوش من الخفافيش البشعة « تبحث عن وجوه تلتصق بها ، يطير حولها طائر السلو الأسود بجناحيه الطويلين الرفيعين ، وامتلأ الفضاء بصراخ رفيع حاد » (ص ٣١) . وحامد وهو فى الصحراء يرى « هنية تجرى وأمها والنار مشتعلة بها ، حتى إذا ما وصلتا إلى البحيرة ، سقطتا فيها ، فغلت مياهها ، وعلا بخرها ؛ وطارت منها قذفة لهب ، طالب أباهنية ، فصار يجرى مجنونا على الجسر » (١٤٠) . وزيدان يشده شىء ما إلى الماء ، فيرى أسفل البحيرة قصرا أحمر ، فيه جنية جميلة ، تغسله بماء أزرق ، وتلبسه ثوبا أخضر ، وتطلب منه أن ينكحها فى فمها (ص ٥٢) .

كل هذا وغيره يحيل القصة إلى عالم أسطورى ، إنه عالم لا يحاكى الواقع ؛ بل يخلق واقعه الخاص ، الذى تندمج فيه الأسطورة والأحلام والخيال والرومانسية ، فتكون النتيجة ليس شكلا واقعيا ، وان كان يشبه الواقع ، تتحول فيه الشخصيات إلى أسطورة ، يتناقلها الناس ، وتدور حولها الحكايات ، ان زيدان ليس هو السندباد ولا عبد الله البحرى ولا الإسكافى ولاجن القمقم ، بل هو زيدان الأسطورة التى خلقتها القصة ، وصنعها القدر ، والتحمت مع واقع الناس ، وأصبحت جزءا من أحاديثهم «مع مرور الأيام كبرت الحكايات ، أقسم أكثر من رجل انه رأى زيدان يغطس فى الماء ، أقسمت أكثر من امرأة انها رأت زيدان يخرج فى الصباح الباكر من قلب البحيرة» ص ٨٦ ، وتندمج أسطورة زيدان المصنوعة فى خيال الناس ، لتصنع جزءا من حياتهم ، منهم من يخشى انتقامه ، ومنهم من يعاتبه وكأنه صديق قديم .

(٨)

وكل شىء فى الرواية يتأثر بهذا الشكل الأسطورى ، او قل بتلك الأسطورة التى صنعها القدر ، فالشخصيات لا تصور بطريقة واقعية ، تجعلك تلتحم بهم ، ولكن بطريقة قدرية تبعث ذلك الجو الأسطورى ، إنهم معلقون فى كف القضاء ، يدورون بين البيضة والصدفة كما تقول زينب . سعاد تتحول إلى شىء خارق له ضحايا كثيرون . عيناها كسماوين وصدرها مثل تلين ، إنها جذوة العشق التى لا تخمد كما وصفها زوجها يدور حولها ضحاياها ولا ينالون شيئا سوى سراب يحرقهم . وعبد الله يخرج كل صباح ، ظله دائما أمامه ، والشمس دائما على قفاه يحمل صليبه لا يستطيع أن يتخلص منه كظله ، يسأل زوجته « هل تعرفين حزنى وبلواى » فتجيبه « إنك سوف تقتل نفسك هذا كون منظمه صاحبه » يرى مياه المطر تنساب فوق الجدار فيتصور « رسوما غير مفهومة بدت له حرة كأشعة الشمس ، ومرة كقطار ، كفتاه تحيط بها أياد كثيرة ، أو كرجل يمشى وحيدا وراء القضبان فى الصحراء » (ص ٢٣) . والعجوز تسير كأوديب تربط على عينيها عصابة سوداء ، وتتوكأ على عصا ، وتخاطب الأطفال بلغة ملغزة ، وكأنها نبى كما يقول المؤلف (ص ١٠٧) .

ولكن شخصية « فريد » تبدو ضعيفة من الناحية الفنية ، لا من الناحية السياسية ، فهو سياسيا الشخص الوحيد المتعلم بين هؤلاء البسطاء ، ذهب إلى المدينة ، وعرف الكثير من خفايا الأمور .

ولكنه من الناحية الفنية شخصية باهتة ، تظهر لتلقى موعظة وبطريقة مباشرة ، يبدؤها بقوله « أنا لست متكبرا ولا مغرورا ، فقط أنا حزين وفريد فى حزنى » (٧٩) ، ثم يقتل بطريقة تشد الرواية من معناها الكونى المأساوى ، إلى معنى سياسى ، يتساءل فيه أبوه فيقول « ان الحكومة هى التى قتلته » وتردد ليلى هذا التساؤل فتقول « هل حقا قتلتك الحكومة » .

إنها شخصية لا تفرضها الرواية ، أكثر مما يفرضها إعجاب خاص من المؤلف بصديق ما ، أو بصورة سياسية ما . تسللت

خلال أحداث الرواية ، وعلى غير وعى من المؤلف .

وإذا اختفت شخصية فريد من الرواية فإن شخصية ليلى أيضا ستختفى إنها ترتبط بفريد ، وبقصاصاته الورقية التى تحتفظ بها ، وقد تخلصت فى فصل التحولات وبطريقة فجائية من تأثيره ، وعادت إلى بكارتها ، وأدركت انه لم يعطها شيئا ، سوى كلمات مهترئة ، وعبارات غامضة ، وسخط على القرية ومن بها .

والمؤلف يحاول أن يضفى ، ولكن فى كلمات مباشرة ، على شخصية ليلى ، شيئا من الحيوية ، يجعلها تقترب من شخصية سعاد . ولكن الكلمات المباشرة لا تقدم إلا خطوطا متقطعة ، فالشخصية الفنية لا ترسم بالكلمات ، ولكن بدورها الفنى . لعله أراد ــ والله أعلم بالنيات ــ أن يجعل هذه الشخصية وجها ثانيا من شخصية سعاد ، وقد التحمت الشخصيتان فعلا فى الفصل الأخير ، فحين رأت سعاد صورتها رأت ليلى مكانها .

ونقول « والله أعلم بالنيات » ، لأننا نخمن ذلك من خلال جملة نصطادها هنا وهناك ، دون أن تتسرب هذه النية فى بنية العمل الفنى .

ولا تتحرك هذه الشخصيات خلال فرد أو فردين ، وإنما تتحرك خلال مجموعة فالأسماء بعينها تتكرر فى كل فصل ، ولكن بعملية التمزيق ولعبة البطاقات إن القارىء الذكى يستطيع ــ إذا عنى نفسه أن يجمع الأحداث التى تدور مثلا حول زيدان فى مكان واحد ، أو فصل واحد ، دون أن يوزعها على بقية الفصول ، ليست المسألة مسأله مهارة وتقليد لفوكنر أو نجيب محفوظ ، بقدر ما هى تخضع لمبرر فنى ، ان نجيب محفوظ فى « ميرامارا » أو فوكنر فى « الصخب والعنف » ، كانا يضيفان الجديد فى كل فصل ، وكل شخصية تتكرر فى الفصل ، كانت تمنحه وجهة نظر جديدة ، وبذلك كان هناك مايبرر ذلك التكتيك ، الذى يطلقون عليه تعدد وجهات النظر the point of view technque . أما هنا فان ابراهيم عبد المجيد لا يصدر عن ذلك المبرر الفنى ، ولكنه يصور الشخصية بالطريقة التقليدية ، التى تعنى تراكم الأحداث ، دون يقرأها فى كل فصل من زاوية جديدة ، فقط وزع هذه الأحداث ، بطريقة تخضع لميزان عادل ، بين مختلف الفصول .

(٩)

والوصف يبدو غير واقعى ، لا يقصد به احتواء الواقع ، أو محاكاته ، ولكنه وصف ينبع من المأساة ، ويحيل الشىء الموصوف إلى عين من عيون القدر ، يصف الهدهد « رافعا عرفه فى شموخ ، وصدره إلى الإمام ، كأنه يتأمل الدنيا لأول مرة » (ص ٥٧) . ويصف العصافير ، فإذا هى عصافير « لم ير مثلها من قبل ، ذات شعر وليست بذات ريش » (ص ١٩٨) . ويصف الثعبان فاذا هو تنين هائل « يتحرك شمالا ويمينا ، ويطير الهواء الخارج من الفحيح الرمال أمامه » (ص ١٤٦) .

والحوار يتناثر طيلة الرواية ، ولكنه لا يقدم عملية التواصل الحقيقية ، التى تتم فى عالم الناس ، يتكلم زيد فيجيبه عمرو ، ويفيد القارىء معلومة من كل منهما ، ولكنه حوار مختلط متشابك ، يصبح جزءاً من بنية القصة ، وأحبولة من أحبولة القدر . إنه ملىء بالتوقعات والتكهنات ، ينذر بالجو الملبد ، وبإيقاع المأساة ، وهذا هو السر فى ظاهرة تتكرر عن المؤلف ، وهى أن الحوار يدور قصيرا خافتا تحت رخات المطر ، إن ما يقوله (ص ٧١) » .

« ــ لقد عادت تمطر
ــ لن تكف إلا فى الصباح . اهتمى بالدجاج
ــ سقف العشة متين ، لن تسقط الأمطار فوقنا على أى حال » .

ــ ان هذا الوصف يتكرر ، بصورة أو بأخرى ، فى أكثر من موضع فى الرواية (ص ١٧ ، ١٩ ، ٧٧) فيزيد الإيقاع توترا ، ويوحى بنذر المأساة محملة فى الجو ، فالمسألة ليست مسأله مطر ، أو مظهرا من مظاهر الطبيعة يتحول إلى خلفية للأحداث ، ولكنها مسألة « اله المطر » الذى يبطش بالعشش الصغيرة .

حتى الجمل تخضع لهذا البناء المأساوى ، فتبدو قصيرة منقطعة ، تخلو فى الغالب من حروف العطف ، وكأنها دقات النياحة ، كل دقة منفصلة وملحة ، وتتناثر فى الجو فتزيده توترا « ازدادت رخات المطر كثافة فى الخارج تقافزت الدجاجات وبدا كأنها ذعرت قصف رعد شديد ، وسمعا صوت أقدام مهرولة ، ثم سمعا طرقا شديدا على باب العشة ، إنه هو » (ص ٧٦) .

(١٠)

وإذا كنا نولع بالتصنيف ، فالرواية ليست واقعية فقط ، وليست أسطورية فقط ، وليست فلسفية فقط ، إنها كل ذلك مجتمعا ، انها ذات طعم خاص ومميز ، يجمع كل هذه الأشياء فى حركة تضمها وتتجاوزها ؛ أو فلنقل كما يقول النقاد ، حين يحتارون فى التصنيف ، فيلقون ببطاقة عامة تصلح لكل شىء ، إنها الواقعية الجديدة .

المنيا : د. عبد الحميد إبراهيم

قراءة فى قصص:
"خريف الأزهار الحجرية"

د. هيام أبو الحسين

منذ وقت غير بعيد ظهرت فى سلسلة « كتاب المواهب » مجموعة قصصية تحت عنوان « خريف الأزهار الحجرية » من تأليف الدكتور « ماهر شفيق فريد » و « كتاب المواهب » سلسلة يصدرها المجلس الأعلى للثقافة فى منتصف كل شهر ، ويقدم « إبداع الشباب وأعلام الشباب من الشعر والقصة والرواية والدراسات الأدبية » وبقدر ماسعدت بقراءة هذا الكتاب بقدر مادهشت لصدوره فى هذه السلسلة بالذات . فبالرغم من أن الشباب لايقاس بالسنين والشهور والأيام ، فإن ماهر شفيق يعدُ من المواهب « الناضجة » إذا جاز هذا التعبير ، له إسهام قيم فى النقد ، والدراسات الأدبية ، والترجمة ، خاصة منها ذاك اللون الشاق الشائق الذى لايتقنه سوى أديب فنان ، وأعنى بذلك ترجمة الأشعار التى نجد منها فى كتابه العديد من المقتطفات . ولكن إذا عرف السبب بطل العجب . وسبب ظهور هذه « الأزهار » فى «كتاب المواهب» أن مؤلفها كتبها منذ أكثر من خمسة عشر عاما ، واحتفظ بها لنفسه حتى « أينعت » عندئذ « قطفتها » سلسلة المواهب ، ثم تلقفتها أيدى القراء . . . فهى إذن رغم خريفها المبكر صفحة من صفحات الشباب بكل مافيها من أحاسيس وتأملات ؛ وتطلعات ومثاليات . . . ولكنه شباب « السبعينيات » بما كان يعانيه من خوف وقنوط ، وضياع وإحباط ، ألقت به فى أحضان رومانتيكية مفرطة ، وجعلته ينزع الى مثالية محيّرة ، ويعتقد أن الحياة قد انحسرت عن كل الكائنات ، بما فى ذلك « الأزهار » . . .

تتكون هذه « الباقة » من سبع قصص قصيرة يقول كاتبها إن بطلها واحد . (وفى رأينا أنه وحيد !) ؛ كما يصفها فى مقدمته بأنها « خليط مربك من رومانطيقية عفى عليها الزمن وعجز عن الانسلاخ عن الذات . . . » وهى بالفعل مزيج من هذا وذاك ومن تيارات ومشارب أخرى سيأتى الحديث عنها . وهذا البطل أديب وأستاذ جامعى (حلم تحقق . . .) نراه مرة يعدُّ درسا فى الأدب الكلاسيكى القديم ، وأخرى يلقى محاضرة فى الأدب الفرنسى الحديث . . . ونسمعه فى قصة « الوحدة » ـ وهى ثانى قصص المجموعة ـ يشبه نفسه بشخصيات أوفيد المتحولة . وأعتقد أن هذا التشبيه يوضح إلى حد كبير مايعانيه الكاتب فى مختلف تصريحاته إنه بطل واحد وحيد ، متغير متحول فى ديمومته الموقوتة المؤقتة . . . بطل يعبر من قصة إلى أخرى عن جانب من جوانب الشخصية الرومانتيكية التى تعشق الوحدة والانفرادية ، وتعيش فى عالمها الداخلى أكثر مما تعيش مع الآخرين ، فإذا حدث أن خرجت منه فهى تعبر عن تجربتها « الاجتماعية » بواقعيتها الخاصة ، أى حسب ماتتصور

أنه الواقع ، أو حسب انعكاس الواقع فى مرآتها الداخلية . هذه الشخصية الثابتة المتغيرة (حسب مفهوم برجسون) هى التى تعطى للكتاب وحدته السياقية الأساسية ، مع تنوع فعلى ، يرجع إلى مزاج الكاتب نفسه ورغبته الواضحة أو الخفية فى التنقل من هذا التيار الأدبى إلى ذاك .

ولكى نتلمس طريقنا وسط الأزهار والأشواك ، نعود مرة أخرى إلى قصة « الوحدة » علّها تمدنا بالمفتاح أو بخيط شخصية القصة أستاذ جامعى يشار إليه بالبنان ، يفتتح يومه بإلقاء محاضرة عن « الرواية الفرنسية فى القرن التاسع عشر » . . . والقرن التاسع عشر بالذات هو العصر الذى بلغ فيه هذا اللون الأدبى ذروته ، فالرواية الفرنسية تطورت فيه عبر المدارس المتتالية من رومانتيكية ، وواقعية ، وطبيعية ، ورمزية ، إلى جانب مذهب الفن للفن . ثم انتهى القرن بعود إلى بدء ، فتزامنت كل هذه التيارات سابقة الذكر مع الكلاسيكية المستحدثة ، وتعايشت جميعها مع بدايات التيار السيريالى . ونحن نجد مزيجا منها فى الروايات الشاعرية التى خلفها مبتدعو الكتابة الفنية أو الجمالية ، ومعظمهم من محبىّ الموسيقار الفيلسوف والكاتب المسرحى ريتشارد فاجنير (١٨١٣ — ١٨٨٣) وتلامذة الشاعر الرمزى ستيفان ما لارميه (١٨٤٢ — ١٨٩٨) . ومن أشهر ممثلى هذه المدرسة بيير لويس الذى تغنى بالإسكندرية الهللينستية ، وهنرى دوروتييه عاشق شهر زاد المتيم ، وجوزيف — شارل ماردروسى « كاتب » ألف ليلة وليلة ؛ ومارسيل بروست الذى مهد للحركة السيريالية بما أعطاه من أهمية لدور الذاكرة فى الحياة البشرية وفى الإبداع ، والذى لا يخفى ماهر شفيق إعجابه الشديد به . هذه الصفوة المنتقاة كانت لها نظرة « ارستقراطية » للأدب والأديب نجدها لدى ماهر شفيق . فالأدب بالنسبة لكل هؤلاء لم يكن وسيلة للكسب المادى ولا طريقا للشهرة ، وإنما كانوا يبغون الأدب لذاته ، وان اختلفوا عن اتباع الفن للفن — ويبتغون من الأديب أن يكون « مرشدا » يهدى مريديه إلى تقديس الجمال فى محراب ربات الإبداع والإلهام . .

كلهم تزوّد من التراث الإنسانى التليد بقسط كبير ولم يكتف بثقافة قومه وعصره ؛ وكلهم نظر إلى فنون التعبير من أدب ونحت ورسم وموسيقى وتصوير بوصفها كيانا متكاملا ، عالما جميلا يعبر عنه الكاتب بقلمه ، والنحات بأزميله ، والرسام بريشته ، والموسيقار بألحانه . . . وبينهم جميعا تراسل وتجاوب ، ولهم حوار مع الطبيعة الأبدية التى انسلخت منها الطبيعة البشرية ، وإن ظلت متصلة بها بأوتار سحرية لاتحسها الأنفس مرهفة تتسم بالشفافية . . .

وقد يدهش البعض إذ أقارن بين باكورة الإبداع الأدبى للزميل ماهر شفيق وبين إنتاج مشاهير الفرنسيين المشار إليهم ، ولكن دهشتهم ستزول إذا عرفوا مثلا أن بييرلويس (١٨٧٠ — ١٩٢٥) نشر تحفته السكندرية « أفروديت » وهو فى السادسة والعشرين (١٨٩٦) وأن ماردروس (١٨٦٨ — ١٩٤٩) « كتب » ألف ليلة بالكامل ولما يتجاوز الثلاثين . . . فكلهم رغم بعد الشقة فى الحين والأين شباب متعطش للمعرفة ، محبٌّ للإتقان ، يعطى لإنتاجه من وقته ونفسه فى سخاء . . .

فنحن نستشف لدى ماهر شفيق مفهوما مماثلا لرسالة الأدب والأديب . وكتابه أصداء متداخلة من رومانتيكية ورمزية ، مع شىء من الواقعية ، ولمسة سيريالية ؛ ونسيجه « موزاييك » مطعم بالاقتباسات الكلاسيكية القديمة منها والحديثة ، وإشارات إلى أعمال فنية عالمية تعبر عن المشاعر والمواقف الإنسانية الأزلية ، وتدل فى نفس الوقت على سعة ثقافة المؤلف التى قلَّ أن نجدها لدى شباب كتابنا اليوم . . .

تستهل المجموعة بقصة « مباراة شطرنج » (لعبة الملوك . . .) وبالرغم من أن العنوان يذكرنا بإحدى مقطوعات ت . س . إليوت الذى يعتبر د . ماهر شفيق من المتخصصين فيه فإننى أجد فيها شيئا آخر . . فهى حوار داخل بين « الأنا . . والأنا الأخرى » ، حوار مجسد فى شخصين هما البطل وصديقه الذى يقول عنه الراوى : « كان صديقى يعرفنى جيدا منذ الطفولة ، بل إنه كان يحمل نفس اسمى » وهذا « القرين » يذكرنا بموقف مماثل فى إحدى « الليالى » الشهيرة للشاعر الرومانتيكى الفرنسى الفريد دوميسيه (١٨١٠ — ١٨٥٧) ، فقد عبرّ ميسّيه وهو فى الخامسة والعشرين (١٨٣٥) عن هذا الازدواج السيكولوجى بشخصية تتبع البطل فى حركاته وسكناته . . لها نفس سنه وشيمه وسيمائه : إنه أخوه الذى كان يلازمه كظله ، وهويتشح دائما بالسواد كما لو كان فى حداد مستمر على شباب موتور أو عمر مهدور . . وفى « مباراة شطرنج » يسود أيضا جو من الحزن والكآبة والعتمة ؛ فالبطل يلتقى بضديقه حين تميل الشمس إلى الزوال . . . وكم من مرة نسمعه يردد هذه « النغمة » الحزينة : « إن الدنيا كئيبة دائماً ولكنها تكون أكثر كآبة وقت الغروب » . . لقد استدعى البطل صديقه هذا ليشاوره فى أمر هام ؟ فهو على موعد مع حبيبته التى تنتظر منه ردا حاسما بعد لحظات . . . فإما الزواج وإما الفراق . . ومع تنقل قطع الشطرنج السوداء والبيضاء وهما

اللونان اللذان يرمزان إلى العنصر السلبى والعنصر الإيجابى فى الكون والإنسان، يدور النقاش بين صديقه وبينه ، أو بينه وبين نفسه ، وقد أخذت الظلال تتكاثف من حوله ، ترخى سدولها على المكان . ونلاحظ أن « العتمة بدأت تدب فى زوايا القهوة » وفى الأركان . البطل محموم يشعر بالدوار . . . والشارع يرتسم عبر الزجاج ، بأشباحه المتحركة وضوضائه المزعجة . ويظل القارىء فى غدو ورواح بين عالم الواقع الممثل فى القهوة والشارع ، وبين العالم الذاتى الداخلى الحافل بالرغبة والرهبة ؛ كما نظل فى تأرجحنا مع حركة البندول بين الذكريات التى يسترجعها البطل عبر الزمن حين كانت حبيبته ترتاد به « فى رفق وأناة مناطق جديدة من الأحاسيس » وتريه « على ضوء عينيها نواحى أخرى من الحياة » . . وبين الحاضر الذى يلقى عليه أثقالا وهمية تمنعه من اتخاذ القرار ، فيظل قابعا فى مكانه دون حراك . . . بقى أن نقول إن هذه « اللعبة » تدور أمام المرآة ، رمز الرموز . . . فالبطل قد اتخذ مجلسه فى مواجهتها ، وأمامه « الآخر » : يرى وجهه ماثلا أمامه ، وظهره مرتسما فى المرآة . . . إن هذا « الآخر » قد تجلّى إذا فى كل أبعاده وزواياه ، وتحول إلى قيد خانق لايستطيع البطل منه الفكاك . إن المرآة رمز لمعرفة النفس ، ولكنها هنا تلعب أيضا دور المرآة السحرية التى نجدها فى التراث الهندى والتى تسمح بقراءة الماضى والحاضر والمستقبل . لقد « رأى » فيها البطل صورة الماضى البعيد ـ القريب ، تجمع بين البهجة والحسرة ، ورأى فيها الحاضر الثقيل الكئيب يعجزه عن الحركة ، ورأى فيها خيط المستقبل يفلت من بين أنامله حين تصور حبيبته الغالية تنصرف كسيرة القلب من مكان اللقاء ، بعد أن طال بها الانتظار . . .

إن المرآة هنا أظهرت مايبطن البطل الذى يقول فى إحدى صفحات الكتاب إنه من أتباع مذهب « الاستبطان » ، والاستبطان بالفعل من السمات المميزة له ، وها نحن نراه مرة أخرى فى شكل مونولوج أو حوار داخلى بين البطل وذاته ، وذلك فى قصة يغلب عليها الطابع الواقعى هى « الموت فى الروح » ، ويظهر فيها تأثير الكاتب الفرنسى مارسيل بروست « الاستبطانى » بشكل واضح .

كتب ماهر شفيق هذه القصة عام ١٩٦٨ لذا كان من الطبيعى أن نجد فيها صدى للنكسة التى هزت مصر وهزت كيانها . . . وقد اختار الكاتب أن يصور رد الفعل الذى أحدثته فى فئتين بشكل خاص : فئة المفكرين والصفوة المثقفة التى يمثلها البطل ؛ وفئة أخرى ترفل فى النعيم ولا تعذب نفسها بكثرة « التفكير » وهى الفئة التى اصطلح الناس على تسميتها « المجتمع الراقى » وإلى هذه الفئة تنتمى زوجته . . . نعم لقد عاد بطلنا بعد أن خسر « مباراة الشطرنج » فاستأنف الشوط ، وها نحن نراه بعد مضى عشر سنوات على زواجه أشد حنقا مما كان على الجنس البشرى بشكل عام وعلى المرأة بالذات . . .

لقد تغير الديكور ، وتغيرت الملابسات ، وتعددت اهتماماته ، فلم تعد مقصورة على الحب والزواج ، ومع ذلك لا يزال يشعر بالاختناق . . الجو مكفهر حوله برغم الثريات التى تضىء المكان ، والأثاث الأنيق ، والضحكات الناعمة ، وأنغام « الفوكس تروث » وألحان الجاز . . أين هو ؟ ومن هؤلاء ؟

لماذا انتحى جانبا نهبا لتلك المرارة التى نقرؤ ها على شفتيه ؟ أى شعور قد انتابه فجعله يتقوقع « كمحارة صلبة تأبى أن تنفتح » ؟ لماذا هذا العبوس والجميع فى حبور ؟ إنه الوحيد فى أحزانه . . . الغريب فى داره . . . نعم ، إنه فى بيته ، وهؤلاء ضيوفه أو بالأحرى ضيوف زوجته ، لكنه لا يشعر بأى انتماء إلى مجتمعهم : قوم أخذوا من « التعليم » قسطا كبيرا ، وارتقوا فى السلم الوظيفى إلى درجات عالية ، إلا أنهم مصابون بداء عضال يجعله يتجنبهم قدر الإمكان ، داء يسميه « تشوش الأذهان » . . إن البطل يراقبهم فى سكون ، ويستمع فى حنق مكتوم إلى أحاديثهم عن كل شىء ولا شىء ، عن المودّة ، والحب ، والصداقة ، والعلاقات بين الجنسين . . ثم عن قضية الساعة : أزمة الشرق الأوسط وموقف زعماء الغرب ، ويبدو أنه قد غاب عن إدراكهم أن هذه أزمتنا وأن الحل لا ينبع إلاّ من داخلنا .·. البطل يلزم الصمت المطبق وكأن لسان حاله يقول : ما بهذه المهاترات ولا بهذه التصرفات يمكن أن تحل الأزمات . . ثم تدور الموسيقى وينهض « الحيوان التوأم المسمى رجلا وامرأة للرقص » ، أما صاحبنا فيظل سادرا فى ملاحظاته وتأملاته وقد وضع بينه وبينهم سدا رمزيا . . فهو يرقبهم « وراء كوبه يحتمى بزجاجه السميك منهم » . . . وهنا نلاحظ بدورنا أن الكاتب يشركنا معه فى الشعور بأن الحياة بدأت تتسلل هاربة من هذا المكان : الراقصون تحولوا إلى مجرد أجساد تتمايل « وعلى الجدران تتحرك ظلالهم ، بينما يموت النور فى الأركان » . . . والبطل « يرقبهم بعينين زجاجيتين ، لا تعبير فيهما » . . . ماذا حدث ؟ هل جفت الدموع فى مآقى عيونه وهو جالس « فى ردائه المرمرى » يرى الزيف قد اجتاح النفوس دليلا على أن « العفن قد تغلغل عميقا فى الروح . . . » ؟ إنه بالفعل يرثى لزوجته وضيوفها وهو يراهم فى غيِّهم يعمهون . انه « الموت فى الروح » ، لعنته حقّت عليهم جميعا بعد أن تجردوا من القيم والمثل ، ومن المشاعر الإنسانية الفعلية ، ومن الخلق . . . ألم يقل أحمد شوقى عن تجربة شبيهة :

« وإذا أصيب القوم فى أخلاقهم
فأقم عليهم مأتما وعويلا ؟ »

إن أمثال هؤلاء هم الذين يشكلون الفئة المسماة بالأحياء ـ الأموات . لقد صاروا عبيدا لأطماعهم وشهواتهم فانقطع الخيط الرقيق الذى يربط الروح بالجسد ، وتحولوا إلى « شىء » آخر لا يمت للإنسان بصلة . . ومن هنا كانت ظاهرة « التشىء » التى عبر عنها بصور شتى من قبل كتّاب العبث أو اللامعقول ، أمثال كافكا وبيكيت ويونسكو . ويبدو أن ماهر شفيق كان يفكر فى شىء من هذا القبيل ، فنحن نسمع بطل « الموت فى الروح » يقول إنه « لو كان ينوى ان يكتب ملهاة اجتماعية لوضعهم فيها » . لا شك أنه بمثل هذه الشخصيات كان سيخرج لنا « ملهاة مأساوية » ينفس فيها عن سورته ، ومن يدرى ربما كنا سنرى هؤلاء القوم يتحول بعضهم إلى « خرتيت » (كما هو الحال لدى يونسكو) ، أو إلى حشرات (كافكا) فى رواياته المسرحية ، أو إلى جثث تنمو وتتضخم على حساب « الأحياء » وتحيل الوجود إلى عدم (يونسكو) .

إن ظاهرة « التشىء » هذه اجتاحت أوربا بعد الحرب العالمية الثانية التى دفعت الإنسان إلى اليأس من الحياة . غير أن الكتاب والمفكرين استطاعوا أن يقضوا عليها إلى حد كبير بالتنديد بها وبث روح فلسفية جديدة تدعو إلى إنقاذ الإنسان من شر نفسه وبناء ما تهدم من كيانه وكونه . . . وهذا النوع من الموت أصاب مصر بعد النكسة بالذات وما زال يحصد الأرواح حتى الآن رغم زوال الأسباب . وكتابنا ليسوا فى غفلة عن هذا الوباء . فها هو جمال الغيطانى مثلا يعرّف « الموت الأعظم » بأنه « التغاضى عن الزيف ، وإخماد الضمائر [. . .] والرضا بالواقع » (التجليات) . غير أن ماهر شفيق على ما يبدو ينظر إلى المشكلة من حيث معاصرتها وأزليتها فى نفس الآن ، ويتناولها كمفكر وشاعر . . . فأى كائن حى (بما فى ذلك الأزهار) ، يفقد الشعور والإحساس ، يتحول إلى « جماد » وإن ظل باقيا على قيد الحياة . فبدلا من « التشىء » يصور لنا الكاتب « التحجر » ، ويختار تشبيهات وكنايات معينة تنتمى إلى عالم المعادن والأحجار (مثل الرخام والمرمر والزجاج والبرنز . .) ، كى يجعلنا نشعر بفداحة ذاك الثقل الذى يرزح تحته الإنسان . وهو يستشهد فى معرض الحديث (وما أكثر استشهادات ماهر شفيق !) بقصة أنا كساريتى الأميرة الجميلة التى لا قلب لها ، والتى قضت مشاعرها المتبلدة على نفسها وعلى حبيبها ، فقد « كانت أقسى من البحر الذى يزمجر وأصلب من الحديد أو من الصخر » فتحولت أنا كساريتى إلى حجر صلد ؛ لأنها لم تعد أهلا لكى تظل بشرا . .

إن هذه المجموعة القصصية ثرية بما فيها من مادة أدبية ، وحصيلة ثقافية ، وثروة فنية . وقد اخترنا « مباراة شطرنج » والموت فى الروح » لكى نقدم للقارىء فكرة عما قصدناه بتداخل التيارات الأدبية لدى الكاتب ، هذا التداخل الذى يتبلور فى التنقل المستمر غير المفتعل بين العالم الذاتى والعالم العام ، بين ذكرى الماضى ، ومعاناة الحاضر ، ورؤى المستقبل . والأقاصيص فى مجموعها تشكل سلسلة من الأنات والأنات : « أنا » متيقظة ، « وأنا » ثائرة ، « وأنا » حالمة ، وكلها ترى وتسمع وتحسّ ، وتستشف المكنون أكثر بكثير من سواد الناس ؛ وتحاول فى تراكمية ملحوظة مقصودة أن توقظ الغافلين من سباتهم ، إما بتمردها على وضعها ووضعهم ، وإما بأناتها وأنينها . . .

ولكى لا نظلم الكاتب لابد أن نقرّ بأن الأحراش الحجرية التى يصورها ليست على الدوام عتمة وجفاء ، بل تخترقها بين الفينة والفينة ومضات من نور ، أشبه ما تكون بجدول رقراق ، ينساب فى هدوء وسط الصحراء . . . فكم من مرة يتوق البطل إلى التحليق فى الأثير أو إلى الرحيل إلى مكان عال بعيد : « يخاطب ثلوج الهملايا ، وتتصل روحه بالخالق » وكم من مرة يشتاق للحاق بالآفاق الواسعة الرحبة « حيث الساحل الرملى الصافى ، الذى يذوب فى مياه المحيط الزرقاء ، وهى تلتقى بالأفق » .

إلى جانب هذه اللمسات الشاعرية ، هناك لحن عاطفى آخر مفعم بالحنان والحنين ، يترنم به البطل حين يذكر عشقه « الطاهر » أيام الدراسة الحلوة لإحدى زميلات الصبا ، وكيف « كانا يشربان من خمر الشباب صافية . . . لم تشب علاقتهما ، طوال هذه السنوات ، إيماءة جسدية واحدة ، فقد كان يعيش فى دفء حبها ، واجدا فى رؤياها وكلامها ما كانت روحه الظمأى بحاجة إليه » .

إن بطل « الراقص والشجرة » الذى يتغنّى بهذا الحب الملائكى ينظر إلى فتاته نظرة تقديس وتبتّل ، لذا نراه يرفض فكرة الزواج مكتفيا بأن « يملأ [منها] عينيه » ؛ فهو فى شاعريته المرهفة يسبح « فى الأجواء العليا » ويتوق « بجماع روحه إلى عهد البراءة المفقود » .

لكن هذا الحب لم يكتب له البقاء ، فلابد لدوامه من أن يقنع به الطرفان ، ولو أنه دام لما تحجرت الأزهار . . !

إن خريف الأزهار الحجرية كما قلنا فى البداية مجموعة من الانعكاسات والمشاعر والتأملات ، ولكنه أيضا إدانة لواقع

« خلاب » هو أشبه ما يكون بالسراب ، واقع يعتمد على مدنية زائفــة أنبتت زهــور القســوة ، والتــوجس ، والخــوف ، والجفاء . . . ان هذه الزهور ــ الموات قد اعتادت عليها أعين العوام فأصبحت لناظريها فتنة تعميهم عن حقيقتها الجوفاء . . وسوف تظل هذه الأزهار ــ يابسة فوق غصونها ــ لا نسمة تداعبها ، ولا فراشةٌ تقبلها ، إلى أن تحييها بسمة الخير والحب والعطاء . والحب المنشود هنا هو « نزوع إلى المطلق » حسب قول بطل « الوحدة » . . إنـه حب من نوع خـاص يتمسك بالجوهر ويطيح بعادات وتقاليد زائفة تختفى وراءها الرياء . . . حب يسمو على الماديات ، ويتخطى فى سموه تحديات الزمن والأجواء « كزهرة تنبت غضة فى قلب الجفاف » ، تملأ الدنيا طهرا ، ونقاء ، وصفاء . . .

هيام أبو الحسين



قراءة فى مسرحية "حصار القلعة"

سمير مصطفى الفيل

○ التاريخ كمجال للدراما

تفقد الأحداث التاريخية هويتها المحددة ، بمجرد تأطيرها داخل العمل الفنى كما يقول « أرسطو » ، حيث تتحدد له ملامح مستقلة من خلال البناء الفنى الذى يقوم عليه ذلك العمل . ويبقى أمر هام فيها يختص بنظرة المبدع للتاريخ ، وقدرته على استجلاء ظواهره ، والولوج إلى أسراره بحثا عن حقائقه التى لا يكشفها الكاتب إلا من خلال امتلاكه لمنهج موضوعى متكامل ، يفسر وقائع التاريخ ويحللها بحثا عن العلل ، ووصولا إلى النتائج .

والتجربة الفنية بطبيعتها تحظى بقدر كاف من الحرية تستطيع معه أن ترتاد مناطق الماضى لتلقى الضوء على الحاضر ، وتستشرف آفاق المستقبل ، فى مستويات متعددة ، تجمع بين حركة الشخصيات ، وطبيعة اللغة ، وعبرة التاريخ .

وفى مسرحنا العربى استرفد الكاتب المسرحى أحداث التاريخ ووقائعه بحثا عن الطاقات الكامنة والقادرة على التعبير عن اللحظات المبهرة فى الماضى ، بل وعن الفترة التاريخية التى نحياها حيث يتاح له إذا كان يمتلك وعيا نافذا أن يستوعب حركة الواقع ، بالتالى وأن يستجلى كل الفعاليات التى تحرك الأحداث ، وتمنح الوقائع التاريخية دلالاتها .

○ توجّهات لتوظيف التاريخ

وليس جديدا أن نصنف المسرحيات العربية التى اتخذت من التاريخ مادة خاما أولية تعيد تشكليها ــ سواء أكانت شعرية أو نثرية ــ إلى توجهات أساسية يمكن تحديدها فى اتجاهات ثلاثة :

○ **الأول** : السرد التاريخى المحايد الذى يكشف فيه الكاتب المسرحى عن أحداث تاريخية حقيقية معينة باهرة ، يمكن أن تسهم فى إضاءة أجواء اللحظات التاريخية المحددة ، دون أن يعمد إلى ربطها بالواقع الحاضر ربطاً متعمدا ، فلا يحدث ذلك الامتزاج المشروع بينهما فى مسرحه ، بل تظل حدود الرقعة التاريخية مغلقة على ذاتها ، فلا تحمل سوى مفرداتها المبتوتة الصلة بالواقع الآتى ، ولهذا تجىء حركة الشخصيات فى الغالب مقيدة ، لا تحمل للواقع سوى إشعاع محدود وضئيل .

○ **الثانى** الرؤية التى تتسع بعض الشىء ، لتبعث الوقائع التاريخية محملة بعبقها ، لكنها فى حركتها يمكن اعتبارها إفرازا طبيعيا للمرحلة الآنية ، وفى جدل مستمر بين الماضى والحاضر ، وفى تلمس لوجه المستقبل ، ولا تبدو الحقائق التاريخية مكتملة إلا بربطها ربطا وثيقا بحركة الواقع الذى يتم إسقاط معطياته على كافة الأحداث التاريخية ، وهنا يصبح التاريخ مجرد إطار زمنى قابل للتشكل والصياغة من جديد ، دون أن يجور الكاتب على الوقائع بأطرها الزمنية والمكانية ودلالتها .

○ **الثالث** : إعادة اكتشاف التاريخ ، وتصفيه وقائعه من

شوائب عديدة لحقت به ، من خلال انتقاء محكم لجزئياته وإعادة تشكيلها وبصورة تسهم فى فهم القوانين الداخلية لحركة الأحداث التاريخية ، والولوج إلى وقائعها المؤثرة . وفى إطار هذا الفهم تكتسب بعض الوقائع التاريخية ثقلا متزايدا ، بينما تتراجع وقائع أخرى مغايرة . فلا يُعالج التاريخ من خلال الطرح السّردى والمتوالى ، بل يتم اكتشاف خلاق للعلاقات والتيارات التى أسهمت فى صنع حركة التاريخ ، ويكون دور الكاتب إيجابيا وبناء فى كشف علاقة الماضى بالآنى بالجدل المتواصل .

○ فترة تاريخية خصبة

ومسرحية « حصار القلعة » للشاعر « محمد ابراهيم أبو سنة » ، وهى مسرحية شعرية ، تطمح إلى أن تمتلك تلك الرؤية الشاملة التى تسقط عناصر التاريخ بصورة ضمنية على الواقع ، وتتملص من إسار الفترة الزمنية المحددة لتوغل فى منطقة عريضة ثرية بوقائعها فى تاريخنا العربى المعاصر ، لكنها تظل مقيدة بالحركة المحدودة للأفراد ، ولا تنجح التفصيلات المتراكمة فى إثراء اللحظة الدرامية الفاصلة التى استطاع فيها « محمد على » ــ ذلك الجندى الألبانى الأريب ــ أن يسرق الثورة ، فيعتلى عرش مصر ، ويطيح بالقيادات الشعبية التى حملته إلى منصبه .

يحاول الشاعر « محمد إبراهيم أبو سنة » فى مسرحيته هذه أن يعرض لقضية الديمقراطية ، ويقتنص من تاريخنا العربى القريب منطقة درامية كثيفة ، تكتنز بالدلالات ، وهى تلك الفترة التى أعقبت رحيل الحملة الفرنسية التى قادها « نابليون بونابرت » ، وما استتبعته من صعود مؤكد للطبقات الشعبية التى اكتشفت بالصدفة ــ ومن خلال مناجزة الفرنجة بالسلاح ، والانتصار فى ثورات متتالية تارة ، والانكسار على وقع حوافر الخيول التى داست الأزهر تارة أخرى ــ قدرتها وإمكانياتها المختبئة خلف ركام قرون طويلة من استسلام بلا معنى ! كان هذا الاكتشاف دافعاً قويا للمشاركة فى إيجاد صيغة جديدة للعلاقات بين القوى المختلفة : المماليك ، والعثمانيون (ولم تكن تلك القوة تمثل ملمحا استعماريا واضحا ، حيث تخفّت خلف قناع الخليفة المسلم) والعلماء ، ثم . . الشعب الذى أدرك أن بمقدوره أن يحسم الصراع لصالحه .

جاء الصراع مستترا وباهتا فى بدايته ، عقب رحيل الحملة الفرنسية ، بين القائد الألبانى « محمد على » ، بدهائه السياسى ومناورته الحربية البارعة ، وبين الوالى خورشيد باشا المسلح بشرعية واهنة ، وغطرسة كاذبة ، وفرمانات عفى عليها الزمن . وكان على الشعب أن يختار ، وبالأصح كان على قيادته من علماء ونقباء ومشايخ أن ينحازوا فى صراحة ووضوح ، ويعرفوا : إلى أى جانب يكون موقفهم وبخاصة أن الأحداث تتدافع ، وحركة الجموع صار لها الصدى المفزع لدى طرفى الصراع .

فى غيبة وعى شامل بأبعاد اللحظة التاريخية كان وقوف « عمر مكرم » ــ وهو يمثل ضمير الشعب ــ مع القائد الألبانى الذى تلّون ونافق ، وأظهر سخطه على الوالى الظالم ، بداية لانحسار المد الشعبى ، فقد أظهر الألبانى دهاءه حين أظهر سخطه على الوالى الظالم . وعلى جثث عشرات الضحايا كان صعود « محمد على » إلى القلعة ؛ حلقة فى سلسلة علاقة القهر ، بين الحاكم المستبد من جهة ، وبين الشعب المترقب للحظة إنصاف من جهة أخرى .

ولأن التاريخ له قانونه الصارم ، ودائرته المحكمة ، نرى فى « محمد على » ــ بالرغم من المساندة الشعبية ــ ديكتاتورا جديدا ، يحكم دون مشورة ، فيقلب للقيادة التى ساندته ظهر المجن ، ويخشى « عمر مكرم » المواجهة معه ، ويتمادى الألبانى فى غيّه . فيهدّد بقية العلماء ، أو يرشوهم بالمناصب والأموال !

ينفرد « محمد على » بالحكم المطلق ، ويسخر داخل نفسه من غباء زعماء الشعب الذين سلموه مفاتيح الحكم بأيديهم . تلك هى الحكاية ، وهى حكاية مكرورة رأيناها تُعاد بشخوص مغايرين ، وفى أزمنة تاريخية مختلفة وعلى نفس أرض هذا الوطن . فكيف عالج (أبو سنة) دراميا قضية مسرحيته هذه ؟ وما الدلالات التى استطاع أن يعمقها من خلال عمله المسرحى ؟ هذا ما سنحاول الإجابة عليه خلال رحلتنا فى مسرحية « حصار القلعة » الشعرية .

○ الفارق بين الشخصية التاريخية والشخصية الدرامية

حاول الكاتب أن ينسج مأساة أبطاله من خلال إعادة خلق مواقف تجاوز همومهم الفردية إلى هموم مجتمعهم ، لكنه لم ينجح نجاحا كليا فى استثارة مواطن التوهج داخل الشخصية ، لأنه ظل ينشُدُ أطراً عامة يمكن أن تتجلى من خلالها مواقف شديدة العمومية .

فلكى يستطيع أن يوصل « المعنى » الذى يبتغيه ظل عازفاً عن المغامرة فى أن يطلق شخوصه لتتفاعل مع المعطيات التاريخية ، لقد ظل يحاصرها بمنطق التاريخ وأطره الضيقة ،

وإن كان يسعى إلى مزج الخاص بالعام . والمواقف التى اختارها ـ باستثناء مشاهد قليلة ـ لم تقنعنا بأن الشخصيات التى نتعامل معها شخصيات إنسانية حية ، يمكن أن نقابلها فى معترك الحياة ، فتتحدث لغتنا ، وتشعر معنا بنفس الآلام والأفراح الصغيرة ، التى نعيشها .

وهذا الخلل يأتى من فهم خاطىء يحيط بالشخصيات التى يبتعثها الكاتب ، حين يظن أن الشخصيات التاريخية لابد أن تُثقل بالضخامة والأبهة ـ حتى وإن كانت شخصية ثائر من الشعب كحجاج الخضرى ، أو حمزة ـ فيتحول التاريخ إلى مقولات لغوية ، بدلاً من أن يتدفق فى حوار حى راق تحياه الشخصية فى حركتها ، واحتكاكها بالواقع ، وتؤثر فينا به .

وحتى الشخصية النسائية الأساسية فى هذه المسرحية . . والتى كان يمكن أن تمنح هذه المسرحية بعض الدفء ، تتحدث عن مقتل أخيها بتلك الكلمات الحماسية الغضوب ، وتصبح من عبارات قاصرة عن أن تنم عن الأسى الحقيقى واللوعة ، إنها تحدث حبيبها محمد ، فتقول :

« مكانك أنت هنا فى الضلوع
ولكن خالد يكوى الكبد
فلا برد حتى نروى الغليل
وحتى نصرف هذا الكمد
تجلد فهذا زمان الجلد
ولا لن أزف اليك
إذا لم تجئنى برأس قتيل
من القاتلين البغاة
فمهرى دماء الدلاة »

ولا يمكن أن يتحقق لنا الإدراك الكامل لأبعاد شخصية « عزة » من خلال مثل هذه المقولات المتشنجة التى تحول لنا أبطال المسرحية إلى شخصيات « متحفية » غاضبة دوما ، وكأنها تعيش فى اللغة ذاتها ، وتسُوطنا بعبارات فخمة . وتعبيرات شيقة .

كذلك فإن شخصية « خورشيد باشا » التى حاول الكاتب « تنميطها » وإضفاء صفات الغباء والفظاظة عليها ، تتحرك مع الأحداث المتقلبة ، بتلك المفاهيم القبلية المطروحة مسبّقا ، ولا يتم تجاوز القشرة التاريخية التى تحوطها ، لتتفاعل مع الحدث من خلال بعد إنسانى مشحون بانفعالات حقيقية من زهو وجزع ، من فرح ورهبة ، فتتوقف عند كونها شخصية بلهاء مغرورة إنه ، يحدّث عمر الأرناؤودى :

« وسأستأصل هذا النبت المتطفل
نبت مماليك القطر
لن أبقى مملوكاً فى مصر
فهمو يمتصون ثمار الأرض
أرض السلطان العثمانى
يملكها شرعاً وبحكم الفتح
ولسوف أعلم جمع الفلاحين الحقراء
أن يعنوا بحراثة هذه الأرض
حتى تمتلىء خزانة سلطان العثمانيين
لن يرفع فلاح عينه
ليرى إن كانت تشرق هذى الشمس
أو كانت ستغيب »

لكن شخصية محمد على الثرية الأبعاد تتخلص شيئاً فشيئاً من ذلك القيد التاريخى الذى يعرقل تفاعلها مع الأحداث ، فتتولد الدراما من خلال ذلك التوتر الذى يلفّها حين تبدأ خطتها فى التحرك المحسوب صعودا إلى القلعة ، فهو فى مونولوج جيّد التشكيل ، وصادق النبرة ، يحدّد قانونه الأوحد :

« السيف القاطع
فلمن يبغى يصعد أعلى الدرجات
أن يعرف قانون السلم
وعليه أن يفهم قانون الحرب
أسلحتى هذا اليوم
السيف القاطع والحيلة
فالحيلة منفردة
كحصان أعرج
والسيف وحيدا
يقتل صاحبه »

تكتسى كلمات الألبانى بحكمة معطاءة ، ولّدتها تجربته وقدرته على استبطان عوالم المستقبل .

فى حين تكون كلمات « عمر مكرم » متّسقة تماما مع قناعته فى أن يعطى الولاية لحاكم عادل ، ولا تفاجئنا تراجعاته المميتة ، حين يحدث الصدام مع « محمد على » ولا يستطيع الكاتب النفاذ لأبعاد هذه الشخصية المستسلمة بصورة مطلقة ، مع أنها تملك قوة هائلة هى « قوة الشعب » .

ونعتقد أنه كان من الممكن توليد طاقة درامية ثرية لو أن الكاتب لامس فى نفس « عمر مكرم » منطقة التردّد والشك التى تقبع بين إمكانية التمرد والثورة على « محمد على » ، وخشيته من تحمل تبعات الثورة ، وفى نفس الوقت قناعته فى أن يستسلم

للظلم حين يتحالف الألباني مع الشيوخ الموتورين لكن كلمات « عمر مكرم » « جاءت كالصوت المفرد في خضم هدير هائل يبتلع أي تبرير لموقفه المتردي .

هل يمكن إدانة « عمر مكرم » الذي افتقد الوعي ، وغابت عنه أهمية أن يظل صوت الجموع عنصرا أساسيا ومؤثرا في صنع القرار ؟ أم أننا يمكن أن نغمض الطرف عن حركته الخاطئة حين نرتب العناصر المتواجدة والغائبة والتي تنفي أي احتمال لثورة يقودها الشعب ، وتؤجج نارها الأمة ، وتسفر عن إمكانية تألق زعيم وطني تبايعه الجموع كوال على مصر ؟

لا شك أن كافة العناصر تميل لصالح تلك الهبّة الجماهيرية ، لو أن القيادة الشعبية المتمثلة في « عمر مكرم » و « المهدي » و « والسادات » كانت تملك استبصارا يفطن لأهمية الورقة الرابحة التي أحرقت على منضدة تاريخنا العربي المعاصر دون مبرر .

في بداية الثورة ، يأتي موقف « عمر مكرم » صلبا ومتماسكا ، في مواجهة خورشيد باشا :

« يصغي الباشا دوماً لغرور النفس
هذا الباشا القاسي القلب
يزن بقسوته أوضاع الحكم
ومطالبه متآلفة ومظالمه
جمع المال بكل سبيل
إخضاع شيوخ الأزهر
لإرادته العمياء
حتى يبقى صوته
أعلى صوت في مصر
لكني أؤمن أن الناس
دوما أعلى صوتا من صوت الحاكم »

هذا الإيمان المطلق بأهمية دور الشعب ، ينكمش تماما حين يعمد « محمد علي » لتدبير مؤامرته ، وينجح بالفعل في إبعاده عن منطقة التأثير وتقليم أظفاره يقول « عبد الرحمن الرفعي » في إشارة ذكية إلى مؤامرة محمد علي وتواطؤه مع الشيوخ الذين أوغر صدرهم الحقد « وكان مطمئنا من قبل إلى حكمهم . واثقا في تحيزهم ، وبهذه الوسيلة يضع السيد « عمر مكرم » في مركز حرج ، فإذا هو أجاب الدعوة ، وقبل حكم القاضي والشيوخ ، خرج من التقاضي مغلوباً ، وحينئذ يكون لمحمد علي باشا أن ينفيه جزاء خروجه بدون حق على ولي الأمر ، وإن لم يحضر كان امتناعه في ذاته خروجا أيضا على السلطة الشرعية » .

فالمؤامرة محبوكة أطرافها ، لذلك لا نستغرب نبرة الانكسار التي تطرق آذاننا حين يخاطب « عمر مكرم » تلميذه « عثمان » :

« يا ولدي قضي الأمر
ماذا يفعل صوت واحد
وسط هدير الأصوات
من خان قضيته مات
فلماذا أصرخ في مجتمع الأموات
صار شيوخ الأزهر صفا
وأنا وحدي صف
هل يتكافأ هذان الصفان »

وفي ذروة الألم يقابل الكاتب بين الإحساس الفردي بالهزيمة ، وبين ثقل الندم على ضمير الرجل المتهم من لدى الجموع ـ وأعتقد أنها نظرة الكاتب نفسه ـ بتمكين الظالم من حكم مصر :

« إني متهم عند الناس
اني وليت الظالم
لم يعد الأمر كما كان
حقا متضحاً تنسكب عليه الشمس
الرجل يناور في المنطق
ويناور أيضا في الفعل
حتى التبس على الأعين
معنى هذي الأشياء »

صار صمت « عمر مكرم » تسليما بالأمر الواقع ، ولم تسعفه الحيلة ليواصل معارضة الوالي الذي وضعه في مأزق الصمت ، أو مواجهة نفوذ الألباني ، فكان أن خشي المغامرة !

وهكذا أثقلت شخصيات المسرحية بمعطياتها التاريخية ، فتقلصت رقعة الحركة ، التي كان من الممكن أن تغتني بإبراز الملامح الإنسانية الخاصة بكل شخصية على حدة ، من خلال تحديد أكثر وضوحاً لمتطلبات الشخصية الدرامية .

○ بناء الصراع في المسرحية

الإنسان ذو إرادة حرة ، وهو في حركته لتحقيق أهدافه المعلنة أو المستترة يتصادم مع إرادات أخرى تسعى هي الأخرى لتحقيق ذاتها . وتتشاجر المصالح وتتنازع الأهواء لتولد في النهاية انتصارا لهذا الطرف أو ذاك . ويكون إدراكنا لطبيعة الصراع ، وكنهه ، ونتيجته قادرا على منحنا قدرا من الاستنارة ، لنفهم الأبعاد الخافية من حركة التاريخ ، لنقيس على

ضوئها معطيات الواقع تلمّسا لتفسيره وفهمه وإدراك المغزى .

وشخصية « عمر مكرم » تملك مقومات البطل التراجيدى فى صعوده ، ومقاتلته ثم انهزامه ، ويجيء انكساره لا لأنه تحدّى قوى غيبيه قاهرة ، بل لسبب واحد كان يكفى للإطاحة بكل أحلامه ــ فى أن يجعل من الشعب قوة تساند الحق وتغالب الظلم ــ ذلك السبب هو غياب وعى مستبصر ، يفهم قانون الواقع ، ويتصرف على هديه .

ولذلك كانت حركته الفردية التى لم تستند إلى حركة الشعب ، ولم ترتبط بالشارع ارتباطا وثيقا ، حين جد الجد وحمى الوطيس ، فأخذ يضع قدما على بلاط السلطة ــ يزكيه فى ذلك دوره فى تولية الألبانى ــ وقدما أخرى فى ساحات القاهرة التى تموج بالثورة . ولقد حاول محاولات مضنية أن يتخطى معطيات واقعه . فكان السقوط .

وبالرغم من كون الصراع الأساسى ، والمواجهة الدرامية المحورية فى المسرحية ، بين « عمر مكرم » و « محمد على » إلا أن مشاهد المسرحية لا تخلو من صراعات ثانوية ، صُبّت فى المجرى الرئيسى للحدث .

فلن تغفل الصراع بين « حجاج » وابنه « خالد » ولا بين الولاة الذين أرادوا اغتصاب الفتاة ، وذلك التحدى الماكر بين « عمر مكرم » « كزعيم شعبى » وبين خورشيد باشا بغية إسقاطه .

وتبقى الملاحظة الأساسية أن الصراع ظل خارجيا ، لا يتوغل فى أعماق النفس ، فيتلمس ذبذباتها وشحنات الألم النادرة ، فى حياة الشخصيات التى تتحرك فى خط مستقيم دون تعّرجات، مما جعل المسرحية تدار من خلال صراع أحادى الجانب ، دون استبصار للعمق الدرامى الذى يمكن أن تولّده تفجّرات الذات فى لحظات الزهو أو التردّى .

فالخط الدرامى الذى عكف الكاتب على رصده وتعميقه ظل يتوكأ على دلالات جزئية لا تخفى على ذهن المتلقى ، وفى اتجاه مستقيم دون انحناء ، فبتنا نتعقب مسار الأحداث دون توتر لأن الحركة مرسومة بدقة من البداية إلى النهاية ، ولم نشعر بأبعاد أية حركة داخلية تجرى فى عمق النفس .

فشخصية مثل « محمد على » التى كانت تمتلك وعيا كاملا بطبيعة أبعاد الصراع ، فلم تمر بلحظة ندم أو ضعف ، وإذا كان الواقع يمكن أن يمنحنا شخصية سوية متصالحة مع ذاتها ، محددة طريقها ، وتختار الوسائل لبلوغ أهدافها ، مهما كانت دونية ، فإن معالجة مثل هذه الشخصية دون صراع درامى بينه وبين نفسه ، وبينه وبين غيره يصبح أمرا صعبا للغاية ، وتجاهل هذا الصراع يصير أمرا غير مبرر .

نستطيع أن نزعم أن الصراع الذى سعى الكاتب للكشف عنه كان صراعا خافتا ، وأن استبطان شعور الشخصية لم يصادف نجاحا ، لأن الحركة عنده ظلت تتعامل مع الخارج ، والصراع الذى نجح الكاتب فى الإمساك به وتعميقه هو صراع إنسانى بالأساس بين رغبة ، حمزة ، فى الاقتران بعزة (خطيبة صديقه شهيد الثورة) ، تخوفه من أن يصبح اقترانه بها مدعاة للتساؤ ل .

إنه توتر إنسانى مشروع ، وقلق حقيقى ، نشعر به تماما ، لأنه يمس مشاعر ذاتية لحمزة ، وهو أكثر أبطال المسرحية وعيا وفهما لأبعاد الصراع الذى كان من المفترض أن يدور بين جموع الشعب من جهة ورموز التسلط . يخاطب حمزة صديقه عثمان . يقول :

« حقا أنت صديق مخلص
ولذا أستفتيك
إن كنت لعزة ميالا حقا
هل تعتبر الميل خيانة
فى حق محمد ؟ »

يقترن حمزة بعزة ، ويستكمل مسيرة الثورة ، لكن يبقى السؤ ال متواجداً :

لماذا لم يقم « حمزة » بدوره الطليعى فى طرح القضية بصورتها الصحيحة ، وهى ضرورة أن يتولى حكم مصر رجل من الشعب نفسه ؟

ولماذا لم يجر الصراع برؤ ية معاصرة تطرح مقولة حمزة كرأى قابل للتنفيذ ، خاصة وأنه عرف أسرار اللعبة .

« إن الحق منوط بالخنجر والسيف
الحق العدل الأمن
أشياء لا تبذلها فى الطرقات الريح
بل يجلبها السيف
ما فائدة الراحة
فوق فراش المرض ، وتحت جناح الذل
اخرج فاقتل يا مقهور عدوك
أو فليقتلك الأعداء »

كان هذا الاكتشاف الباهر خروجاً من شرنقة الصمت لقرون عدة ، وتحت وقع طلقات مدافع « خورشيد باشا » ، ووقع حوافر خيوله التى احتمت أخيرا بجدران القلعة،يتفاوت

الصراع فى حدته على مدار مشاهد الفصل الثانى ، وقد تخفت حدته فى مواقف التأمل وإعادة الحسابات ، كما فى المشهد الأول ، فى حين يتصاعد إيقاع الأحداث ويحتدم الصراع ــ وإن ظل محصورا فى دوى القنابل ، وصليل السيوف ــ حين تحاصر جموع الشعب القلعة .

ويأتى صوت « عثمان » كصدى لحكمة تبرق بالتاريخ . لكن كيف تستثمر ــ يا عمر مكرم ــ هذا الغضب :

« لقد فات وقت الرسل
ولكننا ثائرون لأن الهوان
أذل اصطبار السنين
وعلم آباءنا يركعون
أمام القرود
فأموالنا للضرائب
وزوجاتنا للجنود
وأطفالنا للمجاعة
وإخواننا للقيود »

لقد كان بوسع الكاتب أن يفجر صراعا أشد حدة ، وأكثر عمقا ، لو أنه تطرق إلى المناطق الوعرة داخل النفس البشرية التى جعلت « عمر مكرم » (فارس الشعب الأول) يسلم بمثل هذه البساطة ، ويرحل إلى دمياط فى هدوء ، وأدّت الى تحالف الشيخ « المهدى » وزميله الشيخ الشرقاوى مع القائد الألبانى لإحكام مؤامرة النفى . إنها مناطق خصبة للدراما لم يقترب منها الكاتب إلا لرصد وقائع تاريخية محايدة ، حيث غلبه عليها طابع الحكاية ، وما قد يتخللها من تبريرات توضّح ، ولا تنفى شبهة المؤامرة مع الداهية الألبانى .

وعلى هذا النحو لم يقنعنا الكاتب إلا بوجود ذلك الصراع الخارجى بين أبطاله فى حركتهم المقيدة ــ بالتاريخ ــ وإن لم تغب دلالات الأحداث ، خاصة فى المشاهد أسقطت رموزها على الواقع ليعتريه ، لكنها فى المقابل تطورت فى اتجاه التراكم لا التنويع !

● اللغة والحوار فى المسرحية

لا يدور الحوار بمعزل عن حركة الأحداث بالمسرحية ، تلك بديهية ، إلا أن التشريح لبعض عناصر العمل المسرحى قد تقتضى التخصيص دون أن يؤدى ذلك إلى عزل تلك العناصر عن علاقتها العضوية بعناصر أخرى تتشابك ليتخلقُ النص الأدبى .

ولقد أجاد (محمد أبو سنة) فى أن يحول الوقائع التاريخية القديمة إلى واقع حى متحرك حين تعامل مع أبطاله من منظور كونها شخصيات إنسانية لها حق الحب ، والبُغض ، والتخاصم ، والتمرد ، مثل شخصيات ، « حمزة » و« عثمان » و« صالح » و« عمار » و« أمينة » و« عزة » .

ولكن جانبه التوفيق ــ فى عدة مشاهد ــ حين تعامل مع شخصيات أخرى برؤية يثقلها التاريخ ، فجنح إلى التضخيم والمبالغة مثل شخصيات : « عمر مكرم » و« محمد على » ، و« خورشيد باشا » ، و« ديوان افندى » ، و« المهدى » و« السادات » والكاتب قد استقى حوادثه من وقائع التاريخ واتخذ من الشعر أداة للتعبير ، وإطارا تتحرك من خلاله الشخصيات ، من خلال منحى درامى متنام .

فى مفتتح المسرحية يلجأ الكاتب إلى الكورس . وهو لا يلعب أى دور فى الحدث الدرامى ، وأحسب أنه أقحم على المسرحية ليقوم بالتمهيد النفسى للأحداث ، فى إيقاع جنائزى ، سوف نلمس ما يبرره حين تأخذ المشاهد فى التتابع . ويغيب الكورس إلى آخر المسرحية ، ليعود للمرة الثانية والأخيرة ، وليعقب على انتصار شعب رشيد فى حربه مع جند انجلترا (حملة فريزر) وأننا لو حذفنا المقطعين ، لا كتسبت المسرحية تماسكا بغياب دور الكورس التقليدى ، الذى لا يسهم فى تطوير فعالية الأحداث .

وتتركز أزمة « عمر مكرم » ــ كما أشرنا ــ فى عدم وعيه بقوانين الواقع ، والدلالة المزدوجة التى يمنحها لنا من خلال حركته استنادا الى الشعب ، وغياب فهم واضح لدور تلك القوة الصاعدة تجدُ تجسيدا فنيا فى الحوار الرائع الذى تختتم به المسرحية . فصوت « حمزة » الذى يغالبه البكاء يحاول أن ينقذ ما يمكن إنقاذه فى سعيه لإعادة الدماء لشرايين الثورة :

« يا شيخى هل تذهب
لا تذهب
نحن حراب مشرعة فى كفك
من يبقى بعدك
يلتجىء إليه الناس ؟
هل للعدل سوى بيتك ؟
هل يغلق هذا الباشا بليت العدل »

إن الحزن الذى يتسرب إلى الألفاظ فيمنحها مرارة الظرف التاريخى المُحبط لآمال الناس فى الثورة ، تقابله حكمة مصمتة ، تجعل خلاص المتعبين والمعذبين معلقا على غد قادم ، لا نستطيع استجلاء آفاقه ــ نفس التيمة الأبدية التى يعشقها

الثائر العربي المتردد حين يضع مصيره بين يدى الأقدار ــ ويخشى من مُواجهة لا يدرك منتهاها !

« من خلق الحق سيرعى الحق
يا حمزة يا عثمان
من خلق الناس عليه رعايتهم
والعدل تثبته عين الله
وسيلد الظلم الأعداء
وسيلد الحق الأنصار
وسيولد فى هذا البلد المقهور القهار
رجل يدفع عنه الأخطار »

هذا الاستسلام للواقع المرير ، المشوب بالتصاغر ، يقابله دهاء الألبانى ، حين يأتى صوته قويا وحاسماً :

« يا ديوان
إنى أصدرت الأمر الآن
أن ينفى هذا الشيخ إلى دمياط
لن أقبل فيه شفاعة
فلتكتب هذا الأمر الآن »

وهكـذا تتسق اللغة فى سـلاستها وصفـائها مـع طـاقتهـا التعبيرية ، ولعل من أبرز المشاهد التى بـرع (أبو سنـة) فى تعميق ملامح شخوصه من خلال حواره ، صدر المشهد الأول حين تخاطب أمنية حجاجا ليخلع ثوب الحزن :

« سأحمل حزنى وحزنك هذا الثقيل
سأحمله كالجبال
وأنت تروح لرزق العيال »

ويـأتى ردّه مثقلا بـالفجيعة ، وتنبههم الكلمـات فى إطار مدلولاتها الجزئية ، ثم ما تلبث أن تتسع لتستوعب واقعا مليئا بالزخم :

« وأين هو الرزق فى بلدتك
وهذى الذئاب على كل باب
وما عاد تكفى الغلال
فهم يأكلون البشر »

وقد استخدم الكاتب فى حواره إيقاعات مـوسيقية تـوائم المنحى الدرامى السائد فى كل مشهد . ففى المشهد الخامس من الفصل الثانى ــ على سبيل المثال ــ حيث تعسكر طلائع الشعب محاصرة القلعة ، وحين تلوح فى الأفق دلائل انتصار الشعب على جلاديه ، تأتى أبيـات الكاتب الشعـرية . محللة بمسحة رومانسية تميز شعر « محمد أبو سنة » فتضيف الموسيقى الى حدة الانفعال بُعداً أخاذا ، خاصة وأن الصورة الشعرية تأتى بسيطة لا افتعال فى تكوينها :

« ما أحلى أيام النصر
تنعش همم الأرواح اليائسة المكتئبة
تجلو صدأ الحزن
فلترحل عن كل سماء مصرية
هذى الغربان السوداء
ولتأت الشمس الذهبية
لتغنى فوق حقول القمح
ولينتعش الأمل الزاحف نحو القلعة »

قد نستشعر فى الحوار تأملا ، يتّسق مع حالة الانتظار التى يعانيها « محمد » ورفاقه فى موقعهم بالقرب من القلعة ، بينما يتزايد الإيقاع فى حدته خلال المواقف الحاسمة التى تتصادم فيها الإرادات . ويكتسب الحوار توترا ينعكس على انتقاء الألفاظ . ففى المشهد الرابع من الفصل الثالث يحتدم الحوار بين « عمر مكرم » و« ديوان أفندى » ، ويحاول الكاتب أن يطوّع حواره الشعرى لحاجة الموقف الدرامى ، ولنجتزىء هذا المقطع الذى يعبّر عن الموقف الذى سيتحول من جدل عنيف إلى خصومة ، هى بداية المؤامرة :

عمر مكرم : يرجع ثم يعود
من عادته رقة قوله .
ويعود فيقسو فعله
لا يلتزم بعهد أبدا
والله الواحد
لأكونن ببيق حتى يرفع هذا الظلم
ديوان أفندى : يصعد بعض شيوخ الأزهر غيرك
وسير ضيكم عند اللقيا
عمر مكرم : هذا ما أخشاه
أن يرضيكم عند اللقيا
ثم يخيب الظن

وهكذا عكس الحوار طبيعة الصراع الدائر فى مصر عشية استلام « محمد على » لمقاليد الحكم ، وكشف فى جلاء طبيعة القوى التى حاولت استلاب مصر حريتها . لقد حاول الكاتب فى دأب أن يوفق بين المعطيات التاريخية ورسم شخصيات ذات أبعاد إنسانية ــ مما يجعلنا نشير إلى قدرة شعرية تقترب فى طموح من حدود الدراما .

إن مسرحية « حصار القلعة » عمل جاد ، يعبر بعُمق ودراية عن الصراع بين المثالية وبين معطيات الواقع ، فى فترة تاريخية تقع على مشارف القرن التاسع عشر .

وفيها أرى فإن شاعرنا « محمد أبو سنة » لا يزال عنده الكثير من الأضواء الساطعة التى يستطيع أن ينير بها مناطق معتمة ومبهمة من تاريخنا العربى ، الذى لا يزال فى حاجة إلى مثل هذه الجهود المخلصة ، من أجل ترسيخ مسرح شعرى عربى ، متين البناء ، عميق المغزى !

دمياط : سمير الفيل





الشــــعر

○ المأساة الملهاة	عز الدين إسماعيل
○ قصيدتان	كمال نشأت
○ ثلاث قصائد	أحمد عنتر مصطفى
○ قصيدتان	محمد جميل شلش
○ انتظاراً . . لسيل العرم	وفاء وجدى
○ زنبقة بين الرماد	هشام غنيم
○ تينة نهر الشيخ	ياسين طه حافظ
○ من مذكرات أيوب	عبد الله السيد شرف
○ أبداً من دمى	عادل أديب أغا
○ مملكة العينين	نعمان عبد السميع الحلو

شعر

المأساة الملهاة

عز الدين إسماعيل



تنحدر العَبرة ساخنةً فوق الرقعه . . .
توقظ فيها مدنا وتضاريس وأعلاما ،
ترسم وجه المأساة .

تنطلق الضحكة فى وجه الريح المصلوبه . .
فى الأفق الميت ، ترسم وجه الملهاة .

سقطت فى قلبى العَبرهْ
سقطت فى قلبى الضحْكهْ
المأساة الملهاة ، الملهاة المأساة !
حزنى مضحك
ضحكى مغسول بشآبيب الأحزان .

وأنا الآن
لا أدرى هل أصعد أم أهبط
أخطو نحو الذروة أم أنحدر إلى القاع
فرسى عقرته ذئاب الأيام
وجرابى منتفخ بالخبز المسموم
وأنا مُقعدْ
فرسى يهبط بى ـ لا أدرى ـ نحو الذروهْ
أم يصعد نحو القاعْ
والذروة والقاع فراغ ممتد .

وأنا مُقعدْ



خدِرَتْ قدمى حين اشتعلٍ برأسى الدم
فأنا لا أمشى ، لكن أتكلمْ
أطلقِ خيِل القول صهيلاٍ مبحوحا
نهنهة نازفة الأوتار جريحه
كيما توقظ مدنا وتضاريس وأعلاما
غرقت أزمانا فى قاع المأساة الملهاة .

وأنا قد خدرت قدمى حين اشتعل برأسى الدَّمْ
ولقد زعموا أن القول ـ إذا لم يرفعه الفعل ـ عَدَمْ
فأنا الآنْ
لا حيلة لى فى أن يبلغ صوتى الآذانْ
إلا أن أمشى فى الأسواق على رأسى ،
أن أهبط نحو الذروه
أو أصعد نحو القاعْ
أن أصبح أمثولة عصر تخنُقه المأساة الملهاةْ
عندئذ لن يضحك منى من يسمعنى

لن يرثىَ لى من يبصرنى
عبثاً أرتدُّ إليك
ياعين الحكمة
فى هذا الزمن المختل .

عز الدين اسماعيل

شعر

قصيدتان

كمال نشأت

١ - وداعا باريس

القط الأسود
يتمطى
بجوار النافذة الوسنى
ورذاذ مثل دموع الفرح الطفل
يسّاقط فى ورق الأشجار الممتدّة
إسراع العمال على الأرصفة المبلوله
وصرير العربات المتثائب
وبقايا ليلٍ باريسى من أكياس ملقاةٍ
وكئوس ورقيّه
عربات اللبن .. وصحف اليوم الطالع
أسماء مخازن وشوارع
تتوالى فى إيقاع لاتيني حلوْ
والتاكسى يحملنى تحت رذاذ الضوء الممطر
نحو مطار (ديجول)
أتلفّت حولى .. مكسورَ القلبِ
أودّع باريس ....

٢ - أحبها

أحبّها
ولست أدرى كُنْهَ هذا الحبْ
أوَ ما رأيت طائراً
ينسج يوما عشّه
وليس من علّمه براعةَ النسيج ..!

كمال نشأت

شـعـر

ثلاث قصائد

أحمد عنتر مصطفى

(١) النيل

كُلَّمَا نِمتُ كَانَ جوارِى . . ؛
تَمَدَّدَ فَوْقَ سَرِيرِي . . ؛
لاَمِعاً كَانَ كالنَّصْلِ . .
في الليلِ ؛
في الحُلْمِ . . ؛
في الخَاطِرَةْ
لَمْ تَكُنْ هَمَسَاتُ المحبينَ في شاطِئَيْهِ . . ؛
ولا أمُّ كلثوم تَشْدُو لَهُ . . ؛
والقَوارِبُ غَابَتْ . . ؛
وَلَمْ تَأْتِ شَمْسُ الأصيلْ
رُوَيداً . . . رُوَيداً تَسَلَّلَ . . .
ثُمَّ تَمَدَّدَ فَوْقَ سَرِيرى
لِيَرتَاحَ كالنصْلِ
في الخَاصِرَةْ
. . . .
. . . .
. . . .
بُقْعَةٌ مِنْ دَمٍ فِي الصباحِ : هِيَ الذاكرةْ !!

(٢) خارطة جديدة لوطن لا يغيب

فِي عُيُونِ الصِّغَارِ تَوَاثُبَ . . ؛
فِي مَطْلَبٍ لاِمْرَأَةْ
تُشَيِّعُ زَوْجاً لَدىٰ البَابِ ؛
[. . حاكَتْ لَهُ الشَمْسُ ظِلاً نَحِيلاً . ،] . . ؛
فِي عُلْبَةٍ للسَجَائِرِ يَزْهُو بِهَا مُغْتَرِبْ
تَسَّابَقُ الرَغَبَاتُ ـ الأكُفُّ إليهَا . . ؛
وَتَنْسِجُ أَحْدَاقُ هَذِي العُيُونِ خُيُوطَ الدُخَانْ
خَارِطَةً تَقْتَرِبْ !!
في امتدَادِ الطوابِيرِ بِالْقُنْصُلِيَّاتِ ؛ كَانَ . . ؛
وَفِي خَاتَمِ لجَوَازِ السَفَرْ
فِي سُطُورِ الصَحِيفَةِ يَكْمُنُ . . ؛ يَسْكُنُ إحدَىٰ الزَوَايَا
[. . كَمَا يَسْقُطُ الصَقْرُ فَوْقَ فَرِيَستِهِ ؛
مِنْ وَرَاءِ السُحبْ .
كَيْفَ لِلْعَينِ تَهْوِي عَلَيهِ . . ؟
تُمَيِّزُهُ !! دُونَ أَلْفِ خَبَرْ ؟؟ . .]
كُنتُ أَحْسَبُهُ وَجْبَةً مِنْ طَعَامٍ شَهِيٍّ لأُمّي . . ؛
وَصَرْخَةَ أَبٍ !!

بِوَجْهِي ؛ حِينَ أَعَافُ الدُرُوسَ ؛ . .
وَأَهْرَبُ ؛ إِذْ يَتَصَبَّبُ دَفْقُ المِيَاهِ ؛
بِحَمَّامِنَا الشَتَوِيِّ عَلَىٰ جَسَدِي . . ،
فِي الصِّبَا المُسْتَحِمِّ بِدِفْءِ الأَمُومَةِ . . ؛
وَالصَّوْتُ يَنْهَرُنِي يَسْتَحِثُّ الرُجُولَةْ

كَانَ فِي الخُطوات التِي تَتَعَثَّرُ . . أَوْ تُغْتَصَبْ
حَيْثُ يَزْهُو أَبِي بِابْنِهِ فِي صَبِيحَةِ عِيدْ !!
إلى مَسْجِدٍ . . ؛ كُنْتُ فِي يَدِهِ . . ؛

أَذْكُرُ الآنَ خُطْوَاتِنَا لِلمَقَابِرِ . . ؛
وَجْهَ أَبِي المُتَغَضِّنَ . . ؛
أَوْ صَوْتَه المُقْتَضَبْ
وَالْبَسْمَلاتِ التَقِيَّة فَوْقَ العِظَامِ . . ؛
وَزَوْرَتَنَا فِي المَسَاءِ لِأَعْمَامِنَا . . ؛

كُنْتُ أَحْسَبُهُ غَابَ !! ؛ هَا هُوَ ذَا يَشْرَئِبُ !!
ثَانِيَةً يَلْتَهِبْ
فِي رَمَادِي الّذِي ؛ جَسَداً ؛ يَنْتَصِبْ !!.

(٣) طرقات على بوابة الريح !!

أَوْقَفُونِي عَلَىٰ بَابِهَا . . ؛
كَانَتْ الأَرْضُ وَاسِعَةً . . ؛
وَالسَّمَاءُ تُنَادِي جَنَاحَيَّ . . . ،
وَالأُمْنِيَاتُ تُرَفْرِفُ فِي الصَّدْرِ . . ،
وَالأُغْنِيَاتُ البَعِيدَةُ تُومِضُ فِى الذِّهْنِ ؛ خَلْفَ المَدَىٰ المُتَغَضِّنْ
إنَّهَا امرأَةٌ مِنْ دُخَانٍ وَمَعْدِنْ
حِينَ فَاجَأْتُهَا فِي دَمِي عَارِيَةْ
غَادَرَتْنِي ، أُخَلِّصُ مِنْ دَمِهَا ذِكْرَيَاتِ الطُفُولَةِ ؛
بَعْضَ الدُّمَىٰ فِي خُيُوطِ العِنَادِ القَصِيِّ تَشَابَكْنَ . . ؛
ظِلاًّ مِنَ الدَهْشَةِ البِكْرِ مُرْتَعِشاً . . ؛
كُنْتُ مُرْتَبِكاً . . ؛ وَالأَسَىٰ المُتَعَطِّنْ
رَاكِدٌ فِي أَسَارِيرِ قَلْبِي ؛
الطَحَالِبُ تَنْمُو عَلَىٰ حَافَةِ الرُوحِ . . ؛
أَسْتَلُّ أُمْنِيَةً خَابِيةً ؛
وَجْهَ جَارَتِنَا . . ؛
وَالصَّبَاحَ المُبَلَّلَ بالأُمْنِيَاتِ اللَّعُوبِ ؛
وَخَارِطَةً مِنْ مَدَىٰ الصَّحْوِ
ـ فِي الزَّمَنِ المَدْرَسِيِّ ـ . . ؛
ـ . . « سَلاَماً . . !! »
هِيَ الرِيحُ قَالَتْ . . ؛ وَمَرَّتْ ،
وَلَمْ تُبْقِ إلاَّ هَشِيماً تُضَرِّجُهُ النَارُ . . ؛
أَوْ صَرْخَةً تَتَرَنَّحُ فِي البِئْرِ . . ؛
أَوْجُثَثاً . .
مِنْ دِمَاءٍ ؛ وَسَوْسَنْ !!

بغداد : أحمد عنتر مصطفى

قصيدتان

محمد جميل شلش

النورس والخوذة

كَرفيفِ الحُلُم الأَبيضِ
بينَ بقايا القرية والماءْ
كان يروحُ ويغدو مُنهمِكاً
يَحملُ فى المنقارِ بقايا أشياءْ
من رَوضةِ أطفالٍ
دمَّرَها حِقدُ الأعداءْ ،

وكزورقِ مَوتْ
فى لَيلٍ كوابيسٍ سوداءْ
كانتْ تُفْزِعُنى
وَتُدَمِّرُنى
خُوذَةُ جندىٍّ تَطفو فوقَ الماءْ
وتنامُ على موسيقى الصمتْ
ورَفيفِ قلوبِ الشهداءْ .

وَلَعَلَّ الخوذَةَ كانتْ لأخى
أو كانت لِصديقى
أو كانت لِقتيلٍ من جُنْدِ الأعداءْ
وَلأىٍّ كانتْ . .
فَهْىَ شَهادَةُ أَنَّ الحربَ فَناءْ
وأنَّ السلمَ عَطاءْ
ولهذا . . .
كانَ النورسُ بين الطَّلْقَةِ والطَّلْقَةِ
مِثْلَ الحُلُم الأبيضِ
يهبطُ لِلخَوذةِ منهمكاً . . ببقايا أشياءْ
كانَ . . ككلِّ الشُّرَفاءْ
يبنى عُشّاً
لِغَدِ الآتِين السُّعداءْ
وسيمضى الآباءْ
ويأتى الأبناءْ
وَتظلّ الخوذةُ
تَحيا فى ذاكرةِ الماءْ .

سيرة ذاتية لمحمد بن مقلة

-١-

ولدتُ فى بغداد*
وعشت فى حاراتِها ،
أمتهنُ الخطَّ ،
وأهوى لغةَ الأجدادْ

وأكتب الشعرَ لنفسى
قانعاً : أنَ كفَافَ العيش خيرُ الزَّادْ
وخيرُ ما يبقى بدربِ الموتِ والميلادْ :
كنزُ الهوى الغالى
ومجدُهُ العالى الذى يسمو على الأمجادْ

-٢-

نشاتُ فى مدينة الحلوة ــ شهر زادْ ،
وعشتُ فى طليعةِ الرُّوادْ
يداً صَناعا ، مَرّتين خَطّت القرآنْ
وكنتُ فكراً مبدعاً فى حَلْبةِ البيانْ
ثلاثَ مراتٍ
بِكلِّ الحمدِ ، والرِّضوان
والحب ، والكرامةِ . . استوزرنى السلطانْ
فى دولةِ الخلافةْ
فانعدمتْ ما بيننا المسافةْ
وعشتُ فى ديوانه العامرِ فى بَحبوحَةِ الأمانْ
وقلتُ فى لِسانِ صِدْقٍ : سَيّدى السلطانْ
بأغلظِ الأيمانْ
وكلّ ما فى جَوْهَرِ الإنسانْ
من نَزعةٍ للخيرِ والعطاءْ
سأخدم المُلْكَ وحرفَ الضاد
والله ، والعبادْ
وذى حياتى :

غيرَ أنّ سيدى ــ الخليفةَ ــ السلطانْ
من بعَدِ ما آستهلكنى فى عالمِ الأسماءْ
جَذّ لسانى ، ويدى الصَّناعْ ،
فى غَضْبَةٍ حمقاءْ
ثم رمانى عارياً فى عالمِ الضَّيَاعْ
فعشتُ مَنْسِياً مع السَّواد ،
لا دارَ تؤ وينى ، ولا أهلٌ ، ولا أولادْ ،
يخففون ما أعانى
فى ليالى حُلوةِ الحلواتِ ــ شهر زادْ .

-٣-

ولدتُ فى بغدادْ ،
وضِعْتُ فى دروبِ ألفِ ليلةٍ وليلةْ ،
وَإنْ سَألْتُمْ :
فأنا محمد بْنُ مُقلَةْ
أُبْعَثُ فى ذَواتكمْ معذباً مضامْ
لأننى مازلتُ عَبْرَ رِحلتى ، من قبلِ ألفِ عامْ
أجوبُ أرضَ الضادْ
كسندبادٍ . .
دونما زادٍ ولا شراعٍ ،
أبحثُ عن ذراعى
بينَ الفراتين ، وأرضِ الشامْ
وتونسَ الخضَراء . . والأهرام .

بغداد ــ محمد جميل شلش

محمد بن على بن الحسين بن مقلة (٢٧٢ - ٣٢٨ هـ اشتهر بجودة الخط وبلغ مرتبة عالية فى النحو واللغة والبلاغة ، وأجاد البيان منثوره ومنظومه وكان بارعا فى علم الهندسة وبهذا العلم استطاع أن يبدع فى الخط الكوفى بالشكل الذى نراه عليه الآن .

ولِىَ الوزارة ثلاث دفعات من (٣١٦ - ٣٢٢ هـ) على عهود ثلاثة خلفاء ، هم : المقتدر والقادر بالله والراضى ، نُفِى مرتين إلى شيراز ، ثم سجن بسبب الوشايات والمكائد .

وقد نكبه الخليفة الراضى ، وذلك بقطع لسانه ويده اليمنى ، التى كانت إحدى أدوات الزينة والجمال ، والتى قال فيها « قد خدمت بها الخلافة ثلاث دفعات لثلاثة خلفاء ، وكتبت بها القرآن مرتين تقطع ، كما تُقطع أيدى اللصوص » .

شعر

انتظارا.. لسيل العرم

وفاء وجدى

«سيل العرم هو السيل الذى دمر
سد مأرب فى اليمن القديمة وأغرق طوفانه المدينة»

جاء الهاتف ليلا يدعونى
ــ ياسيدة الأرض اختارى
بين العلم وبين الأبناء
ــ فإذا اخترت العلمَ ؟
ــ تصيرين عقيما . .
ــ وإذا اخترتُ الأبناء ؟
ــ ستموتين بجهلك معنى الأشياء . .
وتموتين وقد ضاعت
حكمة أن الله تعالى
عَلَّم آدم كل الأسماء .
ــ العلمَ إذن يامولاى !
. . . .
مرَّ على صدرى . .
فامتلأت نفسى نورا .
مسح على بطنى . . فعقمت .

لست وَلُودا ياملكى . .
فلماذا تختار زواجى ؟
يشقينى علمى ياملكى
لاأنجب منه سوى الحسرات . .
ماعدت أرى مثل الناس ،
فتبهرنى المرئيات .
لكنى أبصر جوف الأشياء
أقرأ ما تخفيه الأعين
خلف النظرات .
ــ أرضَى ياسيدة الأرض بما تختارين .
مَن لايرضى أن تجرىَ بين يديه ينابيع الحكمه ؟
هذى أرضى أرضك . .
وجنانى مهرك . .
وسأبصر دنياى بعينك ــ
فلا تبتئسى
ــ تلك إذن يمناى .

ــ هاأنت مليكة أرض اليمن الآنْ
وهى بلاد خضراء النعمه . .
لو سرت بأى طريق تختارين

تمتلىء سلالك من ثمرات الأرض ـ
بما لا عين تبصر
ولسان يتذوق . .
سيرى بين الناس وقولى ـ
يامن صرت مليكة قلبى :
أهنالك أسعد من شعبى ؟!

سرتُ طويلا بين جنان السلطانْ . .
لكنى لم أبصر غير الأحزانْ ،
وقرودٍ تضحك بين الأغصانْ
لكن تنخر فيها الأدران .
ويلى من علمى !
مَسخ وجوه الناس
فأنا لاأبصر فى أوجههم
إلا ما هو شأنه :
فعيون جاحظة تسرق
وشفاه حاقدة تحرق
وقلوب عشّش فيها الغدر وأفرخ
سرت قليلا أحمل رعبى بين ذراعىَّ . .
من أين أتانى هذا المخلوق الأسود ؟
ومتى يمكننى أن أُلقية بين الأشجار وأهرب ؟
هذا عُرْس . .
وصراخ ينزف من موال :
لو ضاع منى الذهبْ
ألقاه فى الأسواقْ
وإن أضعت الحبيب
أحيا بلا أشواق
وإن أضعت الوطن
كيف الحياة تطاق ؟
يكبر طفلى الأسود بين ذراعَىّ . .
يصبح عملاقا . .
يلقينى أرضا
ويدحرجنى حتى أصبح فى جوف الزفّه . .
أبصرت عروسا تذبح بين غناء القوم
وهتاف المدعوين . .
ودماءاً تهدر
(قالوا عنها خمر العرس)

شرب القوم جميعا حتىّ ثملوا
فرحوا وبكَوْا
حتى ارتفع الماء
بين جبال اليمن فصار يناطح رأس السد .

قلت تعالَىْ نمشى . . نهربْ . .
نتسقّط حلو الأخبار
إذ تعبت روحى من حمل الأسرار . .
سرت قليلا . .
فرأيت الهيكل منصوبا
وإذا صلوات الناس جميعا . .
للدينار . . !
قال كبير القوم :
ـ أريقوا الذهب الأسود فوق الأرض
حتى يزكم أنف العالم . .
قال كبير آخر :
ـ فلنشعل كرة نلقيها
فوق الذهب الأسود . .
وليشتعل العالم .
. . . . .
هذا شعبك يامولاى . .
وتلك جنانك
تجرى من تحت الجنات الأنهار مخضبة بالدم .
وتمور الفتنة بين روابيه
لكن يأكلها الناس ويبتسمون .
فى الليل تراق دماء العذراوات
وشيوخ البلدة يلهون عرايا
ينتظرون
أن يبعث فيها ثانيةً من خاصمهم لوط
. . . .
قلت أسير . .
أهرب من هذا الليل الفاجش . .
وعلى درب مسيرى
وقفت حلقة أذكار :
قال كبير همو :
ـ لايمرق من هذا الدرب سوى الكفّار .
فلنلق بهم فى النار . .

ـ يامولاى الذاكر
صدِّقنى . .
لست من الكفار . .
إنى أتجول فى مملكتى
أقرأ ما فيها من أسرار .
ـ لكنْ من يهتكْ فى هذا الدرب الأستار
أُلْقِىَ فى زمرة أهل النار .

أجرى . . أجرى بين دروب اليمن ـ
أفرُّ من الموت .
هذى مأرب . .
يتأرجح فيها الحق إلى أن يسقط مغلولا
وأنا يرتجّ أمامى سدُّك يامأرب . .
لكنى آمل ألا ينهار .

قلت أنام لعلى أهرب من أحزانى
لكن غشِيت عينى على اليمن سحابه
تبرق
ترعد
تمتد من السد إلى عمق الصحراء . .
أسرعت لأخطر زوجى :
ـ كتب الله على بلدتنا أن تغرق
إن لم تتدبر كيف تكون نجاه .
قال دعينى وحدى وانطلقى .
. . . .
عدت إلى سيرى فرأيتُ ـ
يرابيع تسير على قدمين
وسُلَحْفاة تخرج من ماء النهر
تستلقى فوق تراب الأرض على الظهر
ثم تعود سريعا للماء .
هذا تفسير للرؤ يا
فلأذهب لأرى ما خلف السد .
. . . .
ويلى !

هذى حُمْرُ الجرذان
تحفر ما بين الأحجار . .
يحمل كل منها حجرا من أحجار السد
لايقدر أن يحمله رجلان . .
فلتتنبه ياشعبُ الآن
وليتحمل مسئوليته السلطان .

هرولت أفتّشُ عن زوجى ومليكى
لكنى لاأعرف أين . .
قالت إحدى المحظيات :
ـ سار الملك إلى جنته . .
أسرعتُ إليه . .
ـ ياملكى . .
يارجلى . .
يامولاى . .
لكنى أبصرت بزوجى
يعتصر الخمر
تجيش به الرغبة بين قيان حسناوات
هبَّ إلىَّ وقال :
ـ هيا لفراشك يامولاتى . .
ـ هيهات الآن . .
هيهات !
أبعد عن مجلسك الفتيات . .
قلت له :
ـ ياملكى . . ظهر الجُرذ الحفّار
قال : إذن نستبدل دارا من دار
نستبدل جارا من جار
من قبل نزول الأقدار .
ـ كيف ؟ وكاد السد على شعبك ينهار ؟
قال : نبيع الملك . .
ونوغل فى الأسفار . .
ـ أتبيع المُلْك لتنجو يامولاى ؟
أتبيع ؟ أتنجو ؟
كيف ؟

القاهرة : وفاء وجدى

زنبقة بين الرماد

هشام غنيم

هل يصلح القلب حين ينكسر ؟   دمع وراء العيون ينهمر
حين تسد الطريق بين غدى   وبين عمرى الجراح والذكر
فلا غدٍ جاءنى ولا حُلُمٌ   خبأته فى السنين ينتظر
غنيتُ للحب ألف أغنية   غنيتُ حبى فملّنى الوتر
وكل لحن يعود منهزماً   تولد أنغامه فتحتضر
كان هنا فى الضلوع أمنية   كيف المنى فى الضلوع تنتحر ؟
وكان بين الرماد زنبقة   منها رحيق الحنان يُعتصر
بين يديه الطيور جاثية   وتحت أهدابه غفا القمر
أجيئه بالسنين نازفة   يضيع فى عمق جرحها العُمُرُ
وملء عينىَّ دمعة جمدت   بها عصور الشقاء تُختصر
يمس جرحى يصير لؤلؤة   فى صدفة القلب صانها القدر
يقول إنّ الدموع معصية   ببسمة الحب سوف تغتفر
بعدك لا بسمة هنا غفرت   ولا زمان الجراح ينحسر
يا ساكنَ القلب رغمِ فرقتنا   إلامَ وعدَ الهوى سننتظر ؟
خيل الأمانى الفراقُ كبلّها   كادت لفرط الحنين تنفجر
أحلامها فى القيود قد صدئت   أيامها فى الرماد تستعر
يغتالها الشوق كل ثانية   فيا أسى الخيل حين تفتكر
يا خارجاً من زماننا أملاً   مسافراً قل إلى متى السفر ؟
عُدْ طعمَ حلمٍ جرى بغصتنا   ولملم القلب حين ينكسر

هشام غنيم

شـعـر

تينة نهر الشيخ

ياسين طه حافظ

وقفتُ جوارَها
ونسيتُ نفسي صامتاً أمتدُّ
بعضَ فروعِها .
تُبادلني الحديثَ
أحسُّ أني أغتذي بطعامها
ونحنُ اثنان ينتميان للزمن البعيدْ
وملتقيان في هذا المكانِ
يدي على يدها

تُساقيني الحنينَ
تظل لاصقةً إذا فرعي انبرى عنها
وتسجيني لها .

بلا صفةٍ أعيش أنا
سوى التين الذي أنمو بقُربهْ
غيرِ أوراقٍ عريضاتٍ
تُضيِّعُ ما حملتُ معي .
وقلت كذا الذي يحيا جوارَ التينِ
شيٌء من غبارٍ فوق روحهْ
وبعض الموت فوق يدَيْه ،
وهذي تينةٌ ليست كباقي التينِ :

عاليةٌ
وواسعةٌ
وأنت تموتُ إن غادرتَ
تخسر كلَّ ما ادَّخَرتْ وما ائتَمنَتْهُ
روحُكَ في عوالمها
وماذا سوف تكسب إن بعدْتَ وقد
خَسِرْتَ حنينَ عمرِك والمذاقات التي جرَّبْتْ
وأنواعَ المواسم والشذى والنوْءِ والمطرِ ؟

وهذي تينةٌ
ما بين بستانين تحيا ، قد أحاط بها
غريبٌ من نباتِ الدربِ والهمَلُ الذي
تُلقي البساتينُ الكبيرةُ للسواقي
تخاطبُ ذا
تخاطبُ ذاكَ
واقفة
ولا أحَدٌ من الماشين يعرفُها
وظلت بعد هذا العمر يعزلها
سياجُ الطين ، يعزلها
سياجُ الطينَ ثانيةً
ونهرُ الشيخ يجرى هادئاً ، يجرى

وبعض الحزن غافٍ فوق سحنتِهِ
أبٌ شيخٌ يعاتبُ أو يُدير العينَ عنها ،
أو يحنُّ وليس يعتبُ ،
إنها ابنتُهُ
التي لاثَتْ أرومتَهُ ، فما عرفتْ
سوى النسَغِ الذي تمتصُّ ،
ما منَحتْ
قرارتَها إلى أحَدِ
وظلت في ثرى الزمنِ
كبعض ثراهُ ،
تلوحُ ناشفةً
وأوراقٌ لها خضراءُ ، مثل بقية التين ،
معلّقةٌ .
كذا وسطَ الطريق تعيش مفردةً
غبارٌ شابَ خضرتَها ، فغامتْ
فهي معتمةٌ
ومثقَلةٌ
تذرُّ ندىً عليها
أو تذرُّ أسى
أماليدُ البساتين القريبة ، وهي صامتةٌ
ترى الأطرافَ يانعةً غضارتُها
تُشير ، ترفُّ بالزهَرِ
فتحني الرأسَ للجذر الذي عرّشَ تحت الأرضْ :
« مضى عمرٌ
بلا أرَجٍ
بلا تين
بلا لونٍ يذكّر أيّما أحدٍ ،
يقرّبُهُ
سوى ورقي حزيناً طافياً في الريحْ
سوى وجهينِ من حجرٍ
أعيشُ
أموت
بينهما . . »

ونهر الشيخ يجري ،
ونهر الشيخ ينظرُ ، أو يَشِيحُ بنظرةٍ عنها
الى دنيا من الشجرِ
يمرُّ بها ،
ويعرفُ تينةً كبرتْ
ومدّتْ كلَّ أفرعِها تغطّيهِ ،
وقد شاخت
بلا ثمرٍ . .

بغداد . ياسين طه حافظ

من مذكرات أيوب

عبد الله السيد شرف

.. هو المدُّ يعلو
وها أنت تسمع دَقْوَ العصافير ،
تطلب دفئاً
ورأسك يرقد بين الذراعين
يسقط ريشك .. سطراً .. فسطراً
هو المدُّ ، لا شيء يبقى
وتثقب كل الحوائط
نقش البلاط
ويُشنقُ حرفك
ها أنت تحفر فوق المياه
هو المدُّ
تبكى السواقى على ضفتيكَ
وها أنت ترقد
تخفى الدموع .. ،
لعلَّ العصافيرَ تلمحُ
تَسأَلُ
يعدو التساؤ ل نصلاً رهيفاً
تَئِزُّ الشرايين
أرجف .. أبكى
وموجك يا مدُّ يعلو
فكيف يغنى كسير الجناح

فكيف يغنى كسير الجناح
ـ أأنت الذى قد ذبحت العصافير ؟
ـ ما كنت أدرى
لماذا حلمنا بيوم جديد
وعيش رغيد
قتلتك يوماً . وكنت أغنّى
زمانك آتٍ .. وما كنت أدرى
وجاء المخاض
فعلَّقتُ رأسى على الساعدَيْن
وبين الخطا رحت أعدو
يدور الزمان وأمضى
أقيس المسافة بين الفصول
وأهتف .. أقبلْ .. تعالَ
ونَمْ فوق صدرى
وَمُصَّ النُّخاعَ .. وَلُبَّ الشرايين
ـ ها أنت تصحو ـ
ولا شىء غيرك يا مدّ .. خذنى
وشبراً .. فشبراً
تدور العيون
وعيناك أرجوحةٌ للعتاب
وَعَتْبُكِ .. أنشوطةٌ سَمَّرَتْنى

ـ أكان لزاماً علينا ـ
ويبقى السؤال وئيد الجواب
وأرجع دوماً إلى راحتيك
إلى الموج يطفو على مقلتيك
إلى المدّ يعلو
إلى الآهِ . . فوق شفاهك تجثو

هو المدّ
سرّاً تغنىً . . ، وسراً تنوح
تغرّبْتَ . . لا جئتَ بالنوق يوماً
ولا أنت عُدْتَ سليم الجناح
فليت المناجِل يوم اللقاء . . ،
أطاحت برأسى
هو المدّ ،
ها أنت تجلس ترمى عيونك خلف الزمان
على الأرض طوراً
وطوراً تصلّى
وتنسج ضوءاً تُعَلِّق فيه حبال الرجاء
ويبزغ نور قوىٌّ عميقٌ
يلوح التطهر . . والإنعتاق
فأجرى . . أطير
أهزُّ الفضاء . . وأدعو
فهذى العصافير نبض الفؤاد
عيون الحزين
دع الموج يأكل منى وينأى
دع المدّ دون العصافير يعلو
وعفوك يارب إن جاوز العقل حده
فأنت الحليم
وأنت الغفور
وكل عطاياك يارب تحلو !

طنطا : عبد الله شرف



شعر

أبداً من دمي

عادل أديب أغا

حاضر في دمي
وقريب .. بعيد .. كوهج السؤال ..
قائم في حدود اقترابي إليه ،
ومندغم في المحال ..
قادم من فراري ..
لوقت الوصال .

كان يلبس قبعة الموت ..
مقتربا يملأ الروح ..
كان انفجار ..
يغطيه بحر السكون الفسيح ..
أراه كما ...
لا كلام ..
وينهار .. ينهار .. ينهار .

قلت : يا سيد الملكوت ـ البراح
أرى البحر يغرقَ بي
والسواحل تضحك ..
والموج مبتهلاً ..
والنجاة ـ الفرار .

قلت يا سيد الفرح ـ المستباح :
الجراح تعرش كالضوء حول فمي ..
ودمي ناهض لسماء الحروف الصقيلة ..
والكلمة المستحيلة ..
للّغةِ ـ الانتحار .

قلت : يا سيد الموت

غلّلني في يديك الرجاء ..
وأدخلني.سُلّم الأوفياء
رأيت رغيفاً يفرّ إلى حيث ينتظر الفقراء
وحين يمدُّون أفواههم ..
يستحيل :
رصاصاً .. وأدعية .. واسفاء ..
فيا سيدى الخوف : اسق الظماء ..
فكل « الذين » ارتووا
ليس غيرى .. ووجه السماء
أناديك .. أدعوك : قطرة ماء

دخلت دمى ... فسكت
وأحْرقتنى ... فنطقتُ
وجوّعتني .. فصبرتُ
وأظْمأتني ..
إننى الماء ..
والخجل العربى ..
وحلم بقافلة الخلفاء
سأخرج منكم عليكم
وأستل في وجهكم غربتى ..
وأكون أنا الابتداء .

حلب : عادل أديب أغا



شعر

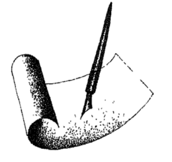
مملكة العينين

نعمان عبد السميع الحلو

آه . . حين تمرين برأسى . . رسماً . .
ولىّ منذ نهاية عصر العينين الحالمتين
سيدتى . .
كانت مملكتك أقوى من كل عروش الأرض
وعبيدك شتى يلتمسون العفو بإيماءة طرف
أو يمضون الليل يمنّون القلب بدغدغة الثغر البسام . .
وتمرين على أتباع المملكة . . تمرّين . .
نشوى بعبير التاج المتألق . .
وتسيرين تجرّين الأعطاف المزهوة . .
وتباهين بترتيل الأنغام تباهين . .
بآيات النصر الساحق . .
والأتباع . . وكل الجند . . وطائفة الصناع . .
تسير وفوداً . . تبغى بعض رضاكِ
بعض شذاك . .
بعض حروف تهمسها شفتاك
وتفيضين على قتلاك المحتاجين . .
بنفح العطر الدافق نهراً منذ سنين
مملكتك . . يا سيدى . .
قهرت كل عروش الأرض
مملكتك . . يا صاحبة الطرف الوسنان . . الفتّان
صرعت كل عروش الجبارين . .

لكن . . سيدتى . .
أقدام الزمن الدوّار ــ على مهلٍ ــ لا تبقى
دمرت هاتين العينين الحالمتين . .
فولت للخلف . . كفرسان فى الحرب تولّى الأدبار
وتولّى هذا الشعر المغرور . .
وأشرق فى الخصلات الفاحمة . . نهار
وتهاوى عَصْرُك . . .
ووريح فؤادى حين تجف . . الأنهار

اسوان : نعمان عبد السميع الحلو



القصة

○ باد فيسينج	حسونة المصباحى
○ الألاتى	أمين ريان
○ ملك الشطرنج	عبد الله خيرت
○ الشمعدان	جار النبى الحلو
○ ابكاء بالدمع الساخن	إدريس الصغير
○ الانتظار	نادر السباعى
○ من تطبيقات قانون الطفو	ممدوح حسن لطفى
○ المورستان	عبد الرؤوف ثابت
○ حنان والساعه الثامنة	محمد المنصور الشقحاء
○ حق البقاء واقفاً	ترجمة : أنسية أبو النصر
○ كلايست فى تون	ترجمة : خليل كلفت

المسرحية

○ الغروب	عبد اللطيف دربالة

حسونة المصباحي

قصة: باد فيسينج*

بين الخامسة والسادسة صباحا أحسّ بألم حادّ فى ظهره . فى البداية كان مثل العصا من الرقبة حتى الحزام . وبعد ذلك راح ينتشر فى كامل الجسد فى بطء السائل المتخثر ثم لم يلبث أن صعد إلى الرأس وجثم ثقيلا على الصدر . وعند اقتراب السابعة لم يعد قادرا على مواصلة الكتابة . ألقى بكل شىء وتمدّد على الفراش كئيبا متوجّعا . كان النهار يطلع رماديًا ، عابسا ويتقدم ثقيلا مثل دبّ عجوز . وفى الخارج كانت العاصفة على أشدّها . ومن خلال النافذة العريضة كان يمكنه أن يرى رؤوس الأشجار وهى تنتفض مذعورة وفى حالة من الضجر الشديد بسبب شتاء لا يريد أن يرحل . ورغم أن نيسان أشرف على نهايته فإن البرد لا يزال قاسيا . بل وأحيانا كان يسقط الثلج وتتكاثف العتمة فتنتابه تلك الكآبة الموجعة التى اشتكى منها بودلير فى قصائده الباريسية . ومرّت فى ذهنه شمس بلاده ساطعة ، متوهّجة فأحس بحنين جارف ، ورأى نفسه ممدّدا على الشاطىء مغمض العينين . بينما الأمواج تلهث آتية من البعيد البعيد . واستقرت الصورة فى ذهنه شبيهة ببطاقة بريدية غير أنها سرعان ما امّحت حين تذكّر أن درجة الحرارة فى بلاده لابدّ أن تكون قد تجاوزت الثلاثين وأن جيوشا من الذباب والناموس قد تكون داهمت مدينته وبدأت تقضّ مضاجع الناس . ولوقت قصير ، راح يواسى نفسه بتلك الصورة البشعة محاولا تناسى ألم أخذ يزداد إلحاحا ثم لم يلبث بأن تمكّن منه حتى أحسّ أنه مشلول أو يكاد . وبدأ ذلك الحماس الذى تملكه لمدة شهر يخبو مخلّفا فى قلبه كتلة ضخمة من الرماد . ولعن فى سرّه الرواية التى كان يكتب فصُولها الأخيرة لأنها لا تريد أن تنتهى . دائما هناك مصيبة تحول دون إنهائها . مرّة البطالة وأزماتها ، ومرّة الصحافة ومتاعبها . ومرّة القلق أو الخوف أو اليأس من الكتابة . وهذه المرّة الروماتيزم . الروماتيزم فى الرابعة والثلاثين !! إنها الإشارة المفزعة بشيخوخة مبكرة وبداية متاعب وآلام ستزداد عنفا مع تقدم السنّ . وليدفع عنه تلك الأفكار السوداء التى داهمته فجأة حاول أن يقرأ شيئا غير أن السطور تداخلت وتشابكت وشعر كما لو أنه يكسر الصخور أو يأكل طعاما يكرهه . وفى انتظار أن تنفرج تكوّم فى الفراش كتلة من الألم والقلق والتوتّر !

فى الساعة التاسعة وكالعادة ، دخلت صديقته تحمل فطور الصباح . وحين رأته مكوّما فى الفراش مثل حيوان مصاب تساءلت قلقة :

- ألم تكتب شيئا هذا الصباح ؟
- كتبت نصف فصل ، ثم أحسست بألم حادّ فى الظهر فتوقفت .
- آه ذلك الروماتيزم الخبيث ! أنا أتساءل كيف يصاب شاب قوى مثلك ، وفى سن الرابعة والثلاثين بمثل هذا المرض !

* باد : تعنى فى اللغة الألمانية حمام .

وفيسينج قرية صغيرة على الحدود النمساوية الألمانيه ، مشهورة فى جميع أنحاء ألمانيا بحماماتها المفيدة لأمراض الروماتيزم والشيخوخة .

واختار أن يصمت . لم يشأ أن يحدثها عن طفولته القاسية عندما كان يقطع عشرة كيلو مترات فى اليوم بين المدرسة والبيت . وكيف أنه ، مدة أشهر الشتاء الطويلة ، كان يسير منكمشا فى برنسه الرثّ فى العواصف والأمطار . وأحيانا كان يتمزق الحذاء أو يثقب من تحت ، فيضطر أن يمشى حافيا فى البرك الباردة .

جلست على حافة الفراش وراحت تتأمله بشىء من الشفقة الممزوجة بقليل من الحنان . وأحسّ هو بالانزعاج إذ أنه لا يمكنه مطلقا تحمل مثل تلك المشاعر وهو فى حالة من العجز أو المرض . وعندما مدّت يدها لتلامس جسده نفر منها ، وراح ينظر إلى السقف متفاديا النظر إليها .

سمعها تقول :

- لماذا لا تذهب إلى الطبيب ؟
- إنى أكره الأطباء .
- ولكن لماذا تصر على تعذيب نفسك . إنك بهذا السلوك تضيع كثيرا من الوقت .
- أنا متأكد من أنها آلام عابرة . يوم أو يومان ثم تختفى . لا أريد أن أخرج قبل إنهاء هذه المصيبة .
- بطرف عينه رآها تلقى نظرة حزينة على الأوراق المبعثرة فوق الطاولة فى فوضى كبيرة . ثم همست بحنان :
- أريدك أن تنهيها . إنها تعذبك تماما مثل الحب الأوّل .

وحاول أن يكون رقيقا فابتسم فى وجهها ابتسامة لا معنى لها . كأنها تكشيرة أو صرخة ألم ، أو مهادنة شرطى . ويبدو أنها شعرت بذلك فقالت لتنقذه :

- أنا أعرف أن مثل هذا المرض يوتّر الأعصاب .

o

نام النهار بكامله تقريبا . كان يستيقظ أحيانا غير أنه لا يا ث ان يغط فى النوم من جديد . وكأنما أراد أن يهرب من الام الروماتيزم ومن الرواية التى لا تريد أن تنتهى . وأثناء ذلك داهمته كوابيس سوداء مثل الشياطين . حلم مثلا أنه يُجلد بالسوط . وأنه شُلّ فجأة ولم يعد قادرا على الحركة . وأن بعض الصعاليك كانوا يحاولون شنقه فى زيتونة «الجمل» قرب مسجد القرية . وحين استيقظ كانت الآلام قد خفت إلى حدّ ما . وأتته صديقته بكوب من الشاى فيه قطعة من الليمون . راح يشرب فى هدوء متحاشيا النظر إليها .

- أنا لا أريد أن أرى عابسا ، أزرق الوجه مثلما أنت الآن أنا لا أتحملك حين تصمت مثل المحكوم عليهم بالإعدام . من الضرورى أن تذهب إلى الطبيب !

- أبدا !
- لماذا أنت عنيد إلى هذا الحدّ ؟

وشعر كما لو أن عاصفة عنيفة فى حجم قبضة اليد تتجمع فى الصدر . وكادت أن تنفجر . غير أنه تمكن من إخمادها . وارتفع بينهما صمت كأنه ستار من خيوط العنكبوت . نصف ساعة بأكملها . سوى بعض التنهدات مثل قطرات ماء من عين بدأت تجف .

ثم فجأة صرخت وفى وجهها فرح كأنه خيوط النور عند الغروب :

- عندى فكرة .
- . . . . . .
- عمتى «إلكسا» ستذهب غدا إلى فيسينج .
- فيسينـج ؟
- ألم أحدثك عنها . إنها قرية جميلة على بعد مائتى كيلو متر فقط من ميونيخ وهى تقع على ضفاف نهر «الان» الذى يفصل بين ألمانيا والنمسا . وفيها حمامات رائعة تقضى بسرعة على مثل هذه الأمراض .

ولأوّل مرّة شعر أنها أنقذته من ذلك الحزن الثقيل فاحتضنها .

العمة «إلكسا» امراة لا تحتمل . وهى تشبه العنزة الجبلية بملامحها القاسية ورأسها الصغير ويداها الطويلتان . ولأنها عاشت طويلا فى استنبول وسافرت كثيرا فإنها لا تنقطع البتة عن الحديث عمّا شاهدته فى الشرق الغرب على حدّ السّواء بفرنسية ركيكة كانت تنزّ كمثل ضربات العصا على دماغه . وهى يمكن أثناء ذلك أن تنتقل بسرعة غريبة من الهند إلى النرويج ، ومن القاهرة إلى نيويورك ، ومن التبت إلى باريس ، ومن أدغال كينيا إلى كندا ، هكذا ببساطة متناهية كأنها تخيط ثوبا تمزّق أو تحْبك بلوفر . وحين تتعب تتنهد ، وكأنها كانت فى سباق وتقول إنها تمتعت حقّا بحياتها ، وإنها لم تعُد تهتم الآن سوى بالأشياء البسيطة والمهملة . وبرغم تقدّمها فى السنّ فإنها حريصة على أن تلبس تماما مثل فتاة فى العشرين . بل وأحيانا تتكلم وتضحك بدلال من أرعش قلبها الحبّ الأوّل . ولم يكن هو يحتمل ذلك . وطوال الساعتين فى ميونيخ إلى فيسينغ احتمى وراء نظاراته الشمسية حتى لا ترى ملامح الضجر والامتعاض فى عينيه ولأكثر من مرّة حاول أن يـ ـه فى عالمه ، وأن يسرح بعيدا ، غير أنها حرمته من ذلك ، وراحت بين حين وحين تضربه على كتفه ، وتقول له بلهجة الأستاذ للتلميذ الغبى :

- أفهمت ؟

وكان هو يومئ برأسه محاولا إقناعها بأنه يتابع تفاصيل ما تقول ، وأنه يستمتع بذلك إلى حدّ كبير . وتمنى ، وهى تعذبه ذلك العذاب القاسى وكلماتها تحز لحمه مثل سكين ، أن يصفعها بشدة ، أو أن يضربها على أنفها الغليظ حتى تصمت نهائيا .

وصلا مساء إلى فندق «لو رفيك توماس» بفيسينج . ولكى يتخلص منها تظاهر بالتعب ، وأعلمها أنه يريد أن ينام فشهقت منزعجة :

– أتريد أن تنام فى الساعة السادسة ! لابدّ أن تأكل شيئا ، وتتجول قليلا فى القرية . وتتعرف على جماعة الفندق إن مديرته امرأة طيبة كانت صحفية فى السابق غير أنها تخلصت من ذلك وأصبحت تهتم بالفنْدقة . إنها امرأة ذكية حقا ومهذبة و . . . .

تحرك مبتعدا عنها . لم يكن قادرا على أن يتحمل أكثر من ذلك .

– اسمع . أأنت مريض ؟

– إنى متعب فقط .

– استرح قليلا ، وسأعرفك بالسيدة صاحبة الفندق . . إنها تعجبك حقا . . و . . .

شعر أنها لن تنْقطع . وكأنها تدير حبلا غليظا حول رقبته . وهى تواصل حديثها تمنى لها ليلة سعيدة ، ولازم غرفته حتى الصباح .

○

فى الصباح وبعد الحمام الأوّل سَرَى فى كامل جسده ارتخاء لذيذ . وشعر أن الألم خفّ قليلا ولم يعد يضغط على صدره كما كان من قبل تمدّد على الكرسى الطويل ، أغمض عينيه وأخذ يفكر فى برنامج للأيام الخمسة التى سيقضيها فى تلك المحطة الاستشفائية . وقرر أن يقرأ وأن ينام كثيرا . وبما أن القرية صغيرة ومنعزلة فإنه سيقتصر على التجوّل على ضفة النهر وفى الغابة . وأكيد أنه لن يجد صحفا تنقل له أخبار العالم ومآسيه ، وتذكره بحرب لبنان ، وبالمجاعة فى السودان ، وبالاضطرابات المتواصلة فى بلاده . سيحاول أن ينسى كل شىء ، وأن يزيل من ذهنه كل ما يمكن أن يكدّره . سيعيش مثل السلحفاة داخل صدفتها أو مثل سمكة فى الماء غير عابىء بشىء . ولماذا يشغل نفسه بأشياء لا تجلب سوى الكآبة والألم ؟!

تناول رواية «جنرال الجيش الميت» للكاتب الألبانى إسماعيل كدرى ، وشرع فى القراءة . ولم ينتبه إلاّ عندما أتى على مائة صفحة . لقد كانت رواية ممتعة حقا . جنرال يصحبه كاهن يطوّفان فى الأودية والجبال بحثا عن جثث جنود قتلوا أثناء الحرب العالمية الثانية . وكل ذلك بجمل بسيطة ومتوثبة ، وبأسلوب دافىء كمثل رياح الرّبيع . وتذكر أنه لم يقرأ رواية عن الحرب بمثل تلك السخرية اللاذعة . لقد تمكن الكاتب من تحويل الأشياء والأحداث المأساوية والحزينة إلى موضوعات تثير الضحك . كانت العاصفة تبدو عنيفة من خلال بللور المسبح . وكانت أعشاب السهل الممتد أمام الفندق إلى حدّ الغابة المحاذية للنهر تنحنى متوجعة تحت لفحات الرياح القوية . والسماء سوداء تجثم بثقل على الأرض . ولم تمهله العمة «إلكسا» . فجأة وقفت أمامه ، وراحت تثرثر :

– أين أنت البارحة ؟ بحثت عنك فى المطعم وفى الصالون غير أننى لم أشأ أن أزعجك فى الغرفة [لو فعلتها لكنت خنقتك وأرحتك من حياتك أيتها العجوز الشمطاء] . لقد ذهبت إلى مرقص ورقصت على أنغام أغنية راجت فى شبابى . كان ذلك قبل الحرب . وعلى أنغامها رقصت مع حبيبى الأوّل . أحاط حزامى بذراعيه ودفعنى بعيدا عن الأرض . الأغنية اسمها : «تعالى نرقص فى السماء السابعة للحب !» . . آه الحب . كان ذلك قبل الحرب .

وأغمضت عينيها لتتذكر . وفرح لأنها غاصت فى الذكريات ، وابتعدت غير أنها سرعان ما قفزت ومدّت رأسها ــ رأس العنز الجبلية باتجاهه :

– لا تهرب اليوم . سآخذك إلى أماكن جميلة ، وسأقدمك لأصدقاء لى .

ارتمت فى المسبح وواصلت ثرثرتها . ومرّة أخرى هرب منها ، وصعد إلى غرفته . غيّر ملابسه ، ونزل لتناول فطور الصباح .

○

عند الظهيرة وهو ممدّد على الكرسى الطويل فى المسبح انتبه إلى أنه لم يشاهد فى الفندق واحدا أو واحدة فى سنّ الشباب . ولا حتى فى الأربعين أو الخمسين . كلهم كانوا قد تجاوزوا الستين . والكثير منهم فى أرذل العمر . ومنهم من هو نصف مشلول أو مشلول تماما أو مقوّس الظهر أو مشوّه الجسد . والذين رآهم فى المسبح كانوا بشعين إلى حدّ الفزع . كان لحمهم يسقط كتلا كأنها العجين . وكانت وجوههم زرقاء ، منتفخة . وكانوا يئنون من الوجع ، ويتنفسون بصعوبة ، وينظرون بعيون ميتة مثل الضفادع . وهو على الكرسى الطويل كان يراهم من خلال البللّور يمرون وهم فى حالة شديدة من الكآبة والألم . هذا يسند ذاك . وبعضهم اقترب منه وراح يتأمله فى استغراب شديد وكأنه سمكة فى حويْض . بل ومنهم

من ابتسم وحيا وهو فرح وكأنما اكتشف وجود حيوان كان قد رآه فى كتب الجغرافيا ، أو فى أحد الأفلام . وعندما صعد إلى غرفته وقف قليلا فى الشرفة وانتبه إلى أن الفندق المواجه يعجّ هو أيضا بالشيوخ والعجائز . وأصيب بالرعب فتمدّد على الفراش وتمنى أن يرى وجها واحدا يذكّره بالشباب . وقبل الغروب تجوّل فى القرية ، وطاف هنا وهناك بحثا عن وجه شاب يبعد عنه تلك الكآبة التى استبدت به ، وراحت تأكل قلبه . ولكنه لم ير خلال جولته سوى العجائز والشيوخ . عاد مسرعا إلى غرفته ، ومكث فيها ساعة أو أكثر محاولاً أن يمحو من ذاكرته تلك الوجوه البشعة . وجوه الشيخوخة والمرض والموت . غير أنه لم يفلح . كانت قد استقرت فى ذهنه ، ومدّت جذوعها إلى أعماق نفسه . وعندما نزل لتناول العشاء وجدهم كلهم هناك فى المطعم . رفعوا رؤوسهم الضخمة وراحوا يتأملونه فى صمت . ثم سمع بعض الوشوشات والهمسات . وكاد أن يخرج هاربا غير أن العمة «إلكسا» دخلت مثل هبة ريح تنفذ من باب يفتح فجأة ولأول مرّة شعر أنها أنقذته من حالة مفزعة ، فابتسم لها وحيّاها بلطف شديد ، وقال فى نفسه إنه سيتحمل ثرثرتها لأنها أخف من تلك الوجوه البشعة والغريبة التى تطوقه . وراحت العمة «إلكسا» تهذى بصوت عال :

- أين أيها الفتى الحزين ؟ أنت تسجن نفسك فى الغرفة النهار بطوله ولا تخرج . لقد طفت فى الغابة ، هناك على ضفة نهر «الان» . . وتمنيت لو كنت معى ، البرد كان شديدا غير أننى وأنا أمشى نسيته تماما . ماذا فعلت أنت ؟ .

ولأنه كان يعلم أنها لن تتركه يتكلم فقد واصل الصمت ، وواصلت هى الكلام . لم تصمت لحظة واحدة . بل حتى وهى تأكل كانت تتحدث . ولكى ينساها راح يبحث عن وجه شاب بين وجوه النادلات غير أنهن كن كلهن فوق الأربعين . ذابلات ومكفهرّات الوجوه . ولا ابتسامة أو حركة تدلّ على الأنوثة . فلاحات غليظات كأنهن نساء بالصدفة . وكن أحيانا يصرخن بشىء من الحدّة حتى يسمع النّزلاء المصابون بالصّمم . وبعد انتهاء العشاء تردّد قليلا قبل أن يسأل العمة «إلكسا» عن مرقص أو نادٍ يمكن أن يسهر فيه قليلا . وكأنها شعرت أنها نجحت فى إقناعه وتغيير أفكاره فقد صرخت جذلى :

- آه . . ها أنت قد اقتنعت الآن . يكفيك كآبة وتفكيراً فى مصائب الدنيا . افرح فالعمر قصير . انتظر قليلا حتى أغيّر ملابسى وسآخذك إلى مرقص يمتلىء بالحلوات . وتسمع موسيقى فولكلورية رائعة ، و . . .

وبينما كانت تواصل حديثها ولسانها يدور مثل المروحة ، راح هو يفكر فى «الحلوات» واشتدت به اللهفة إلى رؤيتهن حتى إنه خرج دون معطف فى الليل البارد .

o

كان المرقص واسعا ولكنه كان يعج بالناس . وبعد أن جلس أدار عينيه فى كل الأنحاء فلم يعثر على «حلوة» واحدة . كان هناك عجائز وشيوخ أقلّ كآبة من الذين رآهم من قبل . وكانوا يأكلون ويشربون فى صمت شديد . وثمة شيخ ضخم كان يتحدث بصوت عال ، ودونما انقطاع لسبعة من الرجال والنساء . ويبدو أن العمة «إلكسا» تضايقت منه فكزّت على أسنانها : لماذا لا يصمت هذا البغل . إن صوته لا يُحتمل . وطلبت كأسا ثم راحت تثرثر : أنا أحب هذا المرقص . فيه موسيقى تذكرنى بشبابى . . سترى أنه سيمتلىء بعد حين بالحلوات . . ابحث لك عن واحدة وارقص حتى الصباح . أنا أريدك أن تنسى همومك وأن تكون شرقيا . . لماذا أنت حزين مثل رجال المدن الأسمنتية ؟!

ثم توقفت عن الكلام ومدّت عنقها باتجاه الباب . ورآها تبتسم . بينما حمرة باهتة تعبر وجهها . وتابع نظراتها فرأى شيخاً طويلا بكسوة رمادية ورباط عنق أحمر ، يبتسم هو أيضا رآه . وعاشقة أيضا.ثرثارة وعاشقة !» ولعنها فى سرّه .

وتقدم الشيخ بخطوات رصينة ، خطوات ضابط نازى قديم وانحنى ليقبّلها ثم التفت إليه ، وراح يتأمله فى فضول . وبعد ذلك أمسك بيده وراح يهزها ببطء . وسمع العمة «إلكسا» تقول «تونزيان» وتنطق اسمه . وقال الشيخ بعد أن بحث قليلا فى ذهنه : «آه . . تونزيان !» وراحا يتحدثان وينظران إليه . وقالت العمة «إلكسا» :

- إنه صديقى فرانز . وهو واحد من أعز أصدقائى . التقينا فى أوسلو . نعم فى أوسلو . تصور . كان ذلك سنة . آه نسيت . متى كان ذلك يا فرانز ؟

وتكلم فرانز .

وترجمت هى بسرعة : آه سنة ١٩٧٥ بالضبط . نعم . فى أوسلو . وصديقى فرانز يعيش فى همبورج . ولكننا نلتقى دائما هنا .

وحين تركاه وانشغلا بالحديث فى أمورهما الخاصة تنفس الصعداء ، وكأنه تخلص من ورطة . ولكن العمة «إلكسا» كانت تضربه على كتفه فى كل مرّة وتترجم له شيئا من الحديث الذى يدور بينهما . وكان هو يبتسم لفرانز متضايقا وينحنى أحيانا مثل يابانى ليؤكد له احترامه وتقديره وسعادته بلقائه . وكان فرانز يفعل نفس الشىء وهو يبتسم . ثم بدأ العزف ،

وامتلأت الحلبة ، غير أنه لم ير فيها سوى الشيوخ والعجائز . كانوا يدُورون فى ثقل الثيران المربوطة بحبال قصيرة . وكانت هناك عجوز بفستان بنفسجى تراقص شيخا يضع على صدره وردة حمراء . وكانت تضمّه بقوة ، وأحيانا تقبل عنقه أو تنام على صدره . وكان هو يفعل نفس الشىء وفى أحد الأركان كان هناك عجوزان يتداعبان مثل عاشقين فى بدايات حب عنيف ، وأحيانا يتعانقان بقوّة غير عابئين بمن حولهما ، وجلس ذلك الرجل الثرثار صامتا ورأسه يهتز بعنف من الغيظ ، بعد أن انفض من حوله أصدقاؤه السبعة ، وراح يدخن.ويشرب دون انقطاع . ورقصت العمة «إلكسا» مع صديقها فرانز على أنغام : «تعالى نرقص فى السماء السابعة الأولى للحب !» . ونامت هى على صدره ، وأغمضت عينيها محاولة استعادة اللذة الأولى للحب ! وشعر هو أنه يشاهد فيلما شبيها بأفلام «فيلليني» . ثم دارت فى ذهنه صور الحرب وأهوالها . كل تلك الصور البشعة التى كان قد شاهدها فى الأفلام أو فى الكتب . وتذكر أن كل أولئك الشيوخ والعجائز عاشوا تلك السنوات السوداء ، وناموا فوق أنقاض المدن المهدّمة وفى الأنفاق الرطبة ، وتشردوا جياعًا فى الشوارع والغابات والجبال . ومنهم من قاتل فى معركة ستالينغراد أو النورماندى أو فى صحارى ليبيا مع الجنرال روميل . وها هم يستريحون الآن من تلك المحن المرّة ويريدُون أن يبعِدُوا عن أذهانهم شبح الموت القريب . وفى وقت قصير تحوّلت الحلبة إلى لوحة بشعة تجسّدت فيها كل تلك الأهوال . ولم يعد يسمع لا الموسيقى ولا صخب الراقصين ولا وشوشات العاشقين . ولم توقظه من ذلك الحلم المرعب إلاّ العمة «الكسا» وهى تضحك جذلانة وتقول : قم . . ابحث لك عن واحدة «حلوة» وارقص معها ولا تكتئب !» . كانت هناك عجوز تنظر إليه فى حنان واستغراب طوال السهرة . راقصها أكثر من مرّة . وكانت حين تريد أن تفتح فمها لتتكلم يبتسم لها ، فتبتسم هى أيضا وتصمت .

وفى تلك الليلة حلم أنه يسبح فى مستنقع مياهه سوداء فى لون القطران . وكان محاطا بضفادع ضخمة ، نقيقها يشبه صفارات الإنذار . ثم سرعان ما راحت تطوقه حتى لم يعد هناك أى منفذ . وعندما أراد أن يصرخ مستغيثا خانه صوته !

○

فى اليوم الثانى وعند الغذاء رآها . فى البداية لم يصدّق عينيه ، وظل ينظر إليها محاولا أن يتثبت إذا ما كانت إنسا أم جانا . وفى ذلك الديكور القاتم بدت كما لو كانت دُمية متحركة أو صورة . وحين سمع صوتها ارتعش قلبه ، وتدفقت الحياة عنيفة فى عروقه كما مطر بعد جفاف طويل . كانت تتنقل بين الطاولات بخفّة الحجلة البرّية فى السهل العريض . وكانت تلبس فستانا ورْديا تبدو فى خلاله كل تعابير جسدها الوحشىّ ، ولها عينان عسليتان واسعتان ، وشعر قصير محلوق على الطريقة العصرية ، وشفتان غليظتان ، وعلى وجهها براءة تبدو وكأنها بحيرة رائقة . وتذكر وهو يلتهمها بنظراته تلك اللوحات الكلاسيكية التى تجسِّد صبايا ريفيات يغتسلن فى النهر أو يحلمن تحت شجرة أو يقضمن التفاح . ومرت بذهنه كل تلك القصائد الرعَوِيّة التى كتبها الشعراء الإغريق والرومان ، وكل أغانى الفلاحين التى تمجّد الجسد البكر والجمال فى انفجاره الأوّل . وانتظر أن تنظر إليه ولكنها لم تفعل . كأنه ليس موجودا تماما.أو كأنه شيخ من أولئك الشيوخ المتجهِّمين الجالسين فى المطعم . ولم يستطع أن يأكل . انكمش بطنه وفقد الشهية تماما . وراح يدخن وينظر إليها متابعا كل حركاتها ، متأملا شفتيها وهما تنفرجان كما الرمانة كلما نطقت بكلمة . ومرّة أخرى داهمته العمة «الكسا» فاضطر إلى وضع نظاراته الشمسية . وراحت هى تثرثر وتقول أشياء عن زيارة ريجان إلى ألمانيا ثم سمعها تقول إنها كانت شابة عندما زار هتلر «شتوتجارت» وإنها أعجبت به عندما رأته أوّل مرّة ثم اكتشفت بعد ذلك أنه مجرم ودموى وسافل . وواصلت ثرثرتها ، وواصل هو تأمل تلك الحجلة البرية ، وهى تنساب فى رقة وعذوبة . وفجأة صرخت العمة «الكسا» .

- أتسمعنى ؟
- طبعا . .
- غير صحيح . إن عقلك يسرح فى برّ آخر .

وكاد أن يصرخ فى وجهها . ولكنه تماسك . وربما أحسّت هى بغضبه من خلال الحمرة الداكنة التى صبغت وجهه وصمتت لأوّل مرّة حتى نهاية الغداء . وخرج من المطعم دون أن ينال منها نظرة واحدة .

وطول الظهيرة والمساء كان قلقا ومضطربا ، ولم يتمكّن من البقاء فى الغرفة ، وتاه قليلا فى الغابة المحاذية للنهر ، لكنه سرعان ما شعر بالبرد ينفذ إلى عظامه فعاد إلى الفندق ، ومكث ساعات طويلة ممدّدا على الكرسى الطويل هناك فى المسبح يراقب السهْل المعشوشب ، وقوافل الشيوخ والعجائز ، وهى تمر متعبة ومنكدّة وثقيلة ، كما لو كانت قوافل الهاربين من الجوع أو من الحرب . وحان حلول ساعة العشاء فجرى إلى المطعم . ولمدة نصف ساعة سمّر عينيه على باب المطبخ فى انتظار بروزها (سأنتظرك مثلما ينتظر مسافر تائه بزوغ القمر) . ومرّة أخرى لم يستطع أن يأكل . حتى السلاطة بدت له مرّة وغير محتملة وربما شعرت العمة «الكسا» بغمّه فحيّته ببرود ، وجلست إلى

طاولة أخرى . وإلى أن فرغت القاعة تماما لم تظهر . كأنما تبخّرت ، أو كأنها حلم جميل أرعش القلب ثم تلاشى مخلّفا مرارة فى النفس . وتاه بعد ذلك فى المدينة ، وطاف من مرقص إلى مرقص علّه يجدها . لكن دون جدوى .

وعاد مهموما وباردا إلى غرفته بعد منتصف الليل . وظل يتقلب فى الفراش حتى الصباح .

O

فى اليوم الثالث ، وعند الغداء كانت هناك . وكانت هى التى جاءت لتلبية طلباته . وحين وقفت أمامه احمرّ وجهه واختنق ، ولم يستطع أن يفسّر لها ما يريد إلاّ بعد عذاب شديد . وهى تستمع إليه ابتسمت قليلا ، وصبغ خديها ذلك الخجل الجميل ، الذى تتميّز به الصبايا الريفيات . وشعر وهو ينظر إليها أنه يغرق فى عينيها الواسعتين العسليتين . وحاول أن يبتسم لها لكنه لم يتمكن . كان كل شىء قد اضطرب فى ذهنه وثمة رهبة كأنها ضباب انتشرت فى نفسه وأفقدته توازنه تماما . وإلى آخر الغداء ظل يلعن نفسه لأنه لم يفلح فى إيجاد طريقه ليحدثها قليلا ، وقررّ أن يتعلم اللغة الألمانية . وتكوّم حزينا فى مقعده بينها كانت هى تنتقل خفيفة بين الطاولات ، وجسدها يهتز تحت الثوب الوردى مثل شجرة مثقلة بالثمار . وشعر أنها تناسته تماما بعد أن لبّت طلباته ، وازداد ألمه حين تبين له أنه لم يتمكّن من جذب اهتمامها ، وأنها عاملته بشىء من الشفقة مثلما تعامل شيخا مريضا وعاجزا . ونهض يجرّ رجليه من شدة الخيبة . عند الظهيرة تجوّل فى الغابة المحاذية للنهر ثم قطع الجسر واجتاز الحدود . ونظر رجال الجمارك إليه وإلى جوازه بشىء من اللامبالاة ، وتهامسوا قليلا فيما بينهم ثم تركوه يمرّ . وراح يتجوّل فى تلك القرية الصغيرة غير عابىء بنظرات بعض الفضوليين ثم دخل مقهى كان يمتلىء بالشيوخ والعجائز هو أيضا . ولعن حظه العاثر (دائما تطوقوننى مثلما فعلت تلك الضفادع الضخمة فى الحلم الرهيب) وحين خرج كان هناك بعض الأطفال فى الساحة أخذوا ينظرون إليه باستغراب شديد حالما رأوه ، ثم بدأوا يضحكون ويتهامسون . وظلوا يتبعونه حتى الحدود . وعندما اجتاز الجسر التفت فرآهم واقفين وبدوا له فى معاطفهم الحمراء وكأنهم زهرة ضخمة . ورفعوا أيديهم لتحيته . فحياهم هو أيضا . ولأوّل مرّة أحسّ أنه خفيف ، وأن شيئا ثقيلا انزاح عن صدره وأن ذلك الوَهَن الذى كان يكبّل جسده قد زال تماما . وأسرع الخطا باتجاه الفندق بينما كانت الرياح تهز الغابة بعنف .

O

فى صباح اليوم الرابع حين استيقظ انتبه إلى أنه نام جيدًا ، وشعر بسعادة خفيفة تغمره ، وتمنى لو يستمع إلى أغنية لصليحة أو فيروز أو إلى «الحلوة دى قامت تعجن فى الصبحية» . ولأوّل مرّة منذ أشهر شعر برغبة شديدة لسماع تلك الأغانى ، وقرّر أن يرسل إلى أحد أصدقائه فى طلبها . وتذكّر أنه حين كان طالبا كان يستمع دائما إلى تلك الأغانى قبل أن ينهض ، وكان يشعر بعدها بنشاط كبير . ورغم أنه شاهد من خلال النافذة الأمطار وهى تنزل بغزارة فإنه لبس لباسا ربيعيا (سأكون مثل شجرة لوز مُزهرة فى حديقة جرداء حتى ترانى) . ثم نزل وهو يصفر لحنا جميلا ليتناول فطور الصباح .

كانت القاعة فارغة تماما حين دخل . وتمنىّ أن تكون العمة «إلكسا» قد تناولت فطورها ، ومرحت فى الغابات كعادتها . وهو ينظم الأشياء على الطاولة دخلت عليه . فى البداية تراجعت قليلا حين رأته ولمع فى عينيها بريق المفاجأة ثم رآها تقترب وبصوتها العذب ودائما بذلك الخجل الجميل على خدّيها طلبت منه إن كان يريد قهوة أو شايا ، وطلب قهوة ، وهو يبتسم لها دونما اضطراب أو رهبة . وعندما كانت تضعها على الطاولة سألها إن كانت تتكلم الانكليزية أو الفرنسية فحرّكت رأسها بالنفى . وفجأة التقت عيناها بعينه ، وللحظات ظلا يتأملان بعضهما بعضا . وشعر كما لو أنها تكتشفه أوّل مرّة . وأشار لها يريد معرفة اسمها فنطقت — : بربارا . وطافت فى ذهنه قصيدة جاك بريفير (كانت تمطر فى برت ذلك اليوم) .

- من فيسينج ؟
- لا من بوكينج !
- آه من بوكينج . .

وتذكر أنه رأى ذلك الاسم فى الطريق وهو يتجول (لو كنت عرفت ذلك لكنت ذهبت إلى بوكينج منذ اليوم الأوّل !) . وسألته عن اسم بلاده ، وقالت له اشياء أخرى لم يفهمها . ومرّة أخرى لعن حاجز اللغة . وهزت هى يدها معتذرة لأنها لم تتمكن من إفهامه ما تقول : (اصمتى وانظرى لى فقط أيتها الصبية المتوحشة) وقبل أن تتركه أشار لها بأن عينيها جميلتان ، فالتهبت كلها ورآها تختفى وراء الباب ، وكأنها شعلة من نار ! .

ولا يدرى لماذا تذكر وهو يتجول ظهر ذلك اليوم تلك الفتاة المتوحّشة فى رواية «اسم الوردة» لامبرتوايكو التى عثر عليها الفتى اطسون ليلا فى ذلك الدير المنعزل والقاسى وأذاقته اللذة الأولى والأخيرة من حياته .

O

فى اليوم الأخير ، عندما كان الباص واقفا أمام الفندق

يتأهّب للرحيل باتجاه ميونيخ ، رآها واقفة أمام الباب . وثمة حزن جميل كأنه حزن الغابات فى بدايات الخريف ينتشر على وجهها . حياها فحيته . وابتسم لها فابتسمت له . ثم خفضت بصرها لعدة لحظات ، وبعد ذلك رفعت رأسها مثل مهرة تتوثب للسباق وأغرقته فى عينيها العسليتين الواسعتين . وظلت كذلك حتى تحرك الباص . وعندما كان يدور باتجاه الطريق الرئيسى حيّته للمرّة الأخيرة ثم اختفت مثل نجمة يفاجئها ضوء النهار . أغمض عينيه محاولا تثبيت ملامحها فى ذاكرته (لن أنساك أبدا يا بربارا المتوحشة والخجول) وشعر بعد حين أنها سكنت أعماقه مثل قصيد جميل أو لوحة رائعة أو سرٍّ عزيز على النفس وعندما غاص الباص فى الغابات الكثيفة تبيّن له أن الأيام الخمسة التى قضاها فى فيسينج فصلته عن شخصيّته القديمة وأبعدته مسافة طويلة عن حياته الماضية ، وبعثرت فصول روايته حتى إنه لم يعد يميّز بين البداية والنهاية (سأكتب رواية عنوانها بربارا) .

عالم بأكمله انهار تماما ولم تبق منه سوى بعض الأنقاض منسية . فى أعماق النفس مثل أعشاب فى أعماق بئر . خمسة أيام كأنها رحلة طويلة فى الزمن وهو لا يدرى إن كانت إلى الأمام أو إلى الخلف (سأمزق كل شىء وأجلس على ركام نفسى وأعيش بذكرى عينيها الواسعتين العسليتين !) .

وراحت العمة «إلكسا» تثرثر من جديد :

– مرّة كنت فى القاهرة ، وفى خان الخليلى بالذات . وفجأة اعترضنى صبىّ بجلابيّة زرقاء ، وبعينين سوداوين ، واسعتين كأنها الليل ، وراح يتبعنى مبتسما . . . .

وهمس هو : «بربارا . . بربارا . . أيتها الريفية المتوحشة» وكاد يجهش بالبكاء .

ميونيخ : حسونة المصباحى .



أمين ريان

قصة الآلاتى

حضرت الصحبة لتهنئة أسرة الآلاتى والاحتفال بعودة التخت للعزف والشدو . وبين الآلات الموسيقية المصقولة والدفوف المصدّفة والستائر الأثرية جلس الملحن نسيم أفندى يُحيّى من بقى من صُحبة التخت القديم ــ أى تلك الصحبة التى جمعتها هذه الليلة مناسبة سعيدة ــ هى زوال الشر عن بيت الآلاتى ولَمّ شمل التخت وانقشاع الغُمة عن الفن وحيا السنيد عويس الشيخ بركات . . وذكره بوعده أن يغنى ليلة عودتهم إلى الطرب ــ حتى الصباح وردد الشيخ بركات :

- أى نعم . . أى نعم أنا وعدى إذ من يصدق أن الله لَمّ شملنا وفرق شملهم !

وسمعت الصحبة على الدرج صوت المغنية الكفيفة ــ لواحظ ــ وهى تطلق زغرودة فهللوا وصاحوا :

- وها هى لواحظ قد أقبلت .
- طبعاً لها حق تتبختر الآن فى العطفة !

وصاح بها الشيخ بركات قبل أن تكمل صعود الدرج :

- هل ستغنين أم سترقصين الليلة يا لواحظ ؟

وأعلنت لواحظ وهى لاهثة الأنفاس أنها لن تكف عن الغناء والرقص حتى الصباح . ثم تمالكت أنفاسها وسألت عن نسيم أفندى : أين هو ولماذا لا تسمع صوته ؟

وكيف الست الحاجة الآلاتية ؟

وأجابها المنشد بركات :

- ها هو نسيم أفندى يحيّيك ولكنه لايريد أن تشمتى فى أسرة الخياط

- لا يريد أن أشمت فى أسرة الخياط . . ولماذا لا نشمت فى الأشرار ؟ لكى يعودوا فيقتلعونا ونترك لهم بيت الآلاتى ؟

وتبادل الرجال الرأى فى كلام لواحظ وانتهوا إلى أنهم لا يصدقون أن أحداً يحزن لرحيل أولئك الأفظاظ الذين جعلوا لقاءهم مستحيلا وفنهم مستحيلا فى آخر الزمان . واستطردت لواحظ :

- كنت أبكى وأسأل أمى هل البيت الذى تربيت فيه والحاجة الآلاتية التى تعهدتنى والأستاذ نسيم الذى علمنى الفن هلى أحرم منهم بسبب أرملة الخياط وأولادها . . هل قطعت رجلى فلن أذهب إلى بيت الآلاتى ؟ وقال حسن العواد :

- الأستاذ حزين بسبب عشرة المرحوم الخياط لكن أحداً لا ينكر وحشية المرأة وأولادها .

- وقعت بسببهم ياعم حسن فكُسرت ساقى وغرقت فى العجين بالفناء فسخروا منى وكانت أكبر نكته شاهدوها . . فلماذا لم يحدث كل هذا فى حياة الخياط ؟

وجاءت الذكرى على لسان لواحظ فى اللحظة التى ألّح فيها السؤال على نسيم افندى فهمس لنفسه وقد غاب بخواطره عن الصحبة : لا حرج أن تغنى لذكرى الخيّاط الشجن . . نعم تغنى . .

وكأن الخياط لم يمت . . أو كأنه يمسك لك الواحدة كما فعل فى آخر ليلة من عمره !

كان نسيم يعانى من تلك الحالة التى تصيب الفنان بالسقم فيخشى خلالها أن يعجز عن العودة إلى فنه الحبيب . وسمع المنشد بركات يذكر الجوقه بأن الخياط حضر هو وزوجته إلى الطابق الأرضى عروسين . . وأنه يشارك مع نسيم افندى فى الاحتفال بها ليلة زفافها ثم أنجب الخياط ابنه الوحيد بالطابق الأرضى وكذلك بناته الثلاث بعد ذلك . .

ولذلك فهناك فرق بين من صبر وربى وجامل فى السبوع والختان فى أول الزمان ، ومن تأفف وتضرر ويشمت فى آخر الزمان ! !

وسأل حسن العواد :

- فما حكم من استحال عليه الغناء وتوقف عن العزف بين لازمة وأخرى وقطع عيشه بسبب الضوضاء والشوشرة والإزعاج اللا إنسانى ؟

- حقا غلام رفعته ساقاه عن الأرض فأقض مضجع حىّ بأسره دون أن يردعه رادع فحول بيت الآلاتى إلى فوضى .

- أتقول إلى فوضى ؟ بل قل إلى غابة قرود !

وهمس المنشد بركات أنه من العجب أن الخياط ما كان يصدر عنه أكثر من الآهات الملّوعة أو كلمة وعدى يا وعدى . . أوياروحى عليك !

وعلق السّيد عويس حتى لا تفوته الشهادة فى حينها

- الحق كان ذا أذن موسيقية قليلا ما تصادفها حتى بين أهل المهنة . وقال حسن العوّاد .

- كثيراً ما كان يصحبنى آخر الليل فى عودتى إلى عطفة القانونجى فيسمعنى فى الطريق ليالى مما يغنى الأستاذ نسيم فلا أصدق أذنى وأستعيدها منه مراراً حتى الصباح .

وتذكر نسيم ماكينة الخياطة والمكواة . . التروس التى تحدث أصواتاً عالية والمكواة التى تشبه قارباً من الصلب (يشتعل بداخله الفحم الكوك) وكأن ابن خالة نسيم ذلك القروى الذى يحضر من الأرياف لزيارتهم . . يشبّه المكواة بالقاطرة ويحدث عنها الخياط كأنها قاطرة السكة الحديد التى سبقت قاطرته فى المجىء إلى القاهرة . أو يطلب اليه تذكرة للعودة بها إلى قريته . .

ومع ذلك لم يذكر نسيم أن الخياط أفسد ذات ليلة روعة الطرب بضوضاء الماكينة . . أو آذى التخت بدخان الفحم . .

وسمع المنشد بركات يترحم على الخياط .

- صهلل وأنشد فى تلك الليلة كما لم يفعل من قبل . . صيّح وأمسك الواحدة

- صيح وأمسك الواحدة كأنه يودع الدنيا

- ولا تنسوا الأنفاس . . أفرط فى الأنفاس حتى خفت عليه

وعلق حسن العواد على كلام السنيد والمنشد فقال :

- سألته وهو يذهب إلى عطفة القانونجى لماذا لا تترك الماكينة والمكواة وتنخرط معنا فى الفن الذى يطرب قلبك ويخفف لوعتك ياعباس ؟

وتذكر نسيم أنه كان يغنى لجاره الملوّع عباس فى تلك الليلة . . وأنه منذ نام عباس الخياط ولم يستيقظ فى اليوم التالى . . صمت فلم يغن . . حقيقة أمسك بالعود مرة أو مرتين لكنه شعر بفراغ الأنغام وسقم مشاعره . . فترك العود وطفق يستمع إلى الإنشاد فى المسجد المجاور .

وعندما سألته الصحبة أن يصحبهم إلى حفلة من الحفلات فقد اعتذر تارة لمرضه وتارة لمرض والدته . . وتذكر نسيم أنه غنى ليفخر به والداه فى دنيا الصبا وغنى ليفوز بالجوائز فى دنيا العنفوان . . وغنى ليفوز برضاء الأكابر فى دنيا الحكام . . ولكنه زهد فجأة فى كل ذلك . . فكان يغنى فى السنوات الأخيرة فى حجرته . . لذلك الخياط الشجن وأمثاله من الصحبه والملوّعين . . وها هم الليلة يحتفلون بخلاصهم من أسرة الخياط . . ومع ذلك فهو لن يغنى لأنه لم يعد يعرف لمن يغنى فى أيامه هذه !

وهمست لواحظ أن الخياط لو كان قد علم أن ابنه الوحيد سيسىء إلى الصنعة وسيسىء إلى الفن . . وحكى حسن العوّاد كيف أساء إليه الولد ذات ليلة بالغناء وهو يعود إلى بيته . . فقال إنه كان قد سدّ الباب بكتفيه وهو يلاعب الورق وغداً من الأوغاد ويدخنان الجوزة ، وحكى كيف اختطف منه الولد عوده القديم وتقاذفه مع زميله حتى تهشم العود المسكين . فلما شكاه لأمه . . دفعه الولد فى فظاظة . وهو يزجره قائلاً .

- يا شيخ روح اشحت أحسن على قهوة العوالم !

والتقطت أذنا نسيم وقع أقدام تصعد الدرج وعرفت الصحبة فى الصوت وقع أقدام شفيق ابن خال نسيم افندى .

وكان شفيق يحضر من قريته مرة أو مرتين فى الشهر ولكنه منذ رُقى إلى وظيفة كبير الحجاب بمحكمة مصر يحضر مساء كل خميس إلى القاهرة ..وارتفع صوت شفيق ينادى :

- يا أأهل الله . . يا أهل الفن

وصاح الجميع يرحبون بـه ويهللون لاستقبالـه . . وهمس نسيم لنفسـه : لماذا لا يختـال أمام التخت مثـل بطل مغـوار الليلة ؟

كان يعلم أن ابن خاله سيزهو أمام التخت بما أحكم ودبر من مكائد أطاحت بأسرة الخياط ولن تلبث الصحبة أن تنسى من مات ومن طرب فلاتنى تذكر إلا من تحامق ومن تآمر ثم تتندر كيف زج شفيق بـالأشقيـاء فى السجن وكيف انتـزعت الأم أولادها من البيت فنزحت إلى مسقط رأسها بالبحيرة .

وسبق نسيم الصحبة فتنبأ بسلوك ابن خاله فهـو لن يترك الهدوء الذى عاد إلى العطفة لينسبه أحد إلى نفسه والليلة لن ينازع شفيق منازع فى تقسيم الهـدوء والسكون بـل سيشنف وحده المشتاقين إلى سماع فنونه الريفية .

واستمـع نسيم إلى صـوت لـواحظ وهى تقلد تـوسـلات وتشفعات أرملة الخياط بعد أن حاقت بها الكارثة . . وكيف جنت من شماتة الجيران ولم ينس شفيق أن يضيف إلى تقليد لواحظ أسماء الخلق وعـدد القبلات التى طبعتهـا الأرملة على الأيادى ليتشفع أهل الخير لابنها الوحيد حتى تعهدت الحاجة الآلاتية وابنها نسيم افندى بدفع المصاريف اللازمة للمحامى لإنقاذ الولد من تهمة إحراز مخدرات . .

كان نسيم قد أبعد شفيق عن الولد مرات عديدة . ولكن كمن يسعى إلى حتفه تحرش الولد بشفيق ذات مساء . .وكان شفيق مقبلاً محملاً بالهدايا وكان ابن الخياط وخلطاؤه يسدون باب الفناء دون حياء يلعبون الورق ويدخنون الجوزة ويفتحون مذياعاً يجأر بأعلى ضوته إلى السماء وكأن العطفة تحولت إلى سينما صيفى .

وفى هذه الليلة سألت الحاجة ابنها نسيم أن يحول بين الولد وشفيق فقالت :

- ابعده يا نسيم عن طريق ابن خالك .

أنا أعرف شفيق فهو ابن قاطع طريق !!

ولم ينفع تدخل نسيم فقد هاجم الولد شفيق فقلب الهدايا وصب عـلى رأسه ورأس أمثـاله (من آكـلى المش . . وساكنى الزرائب) أفحش السباب وساعده فى ذلك خلطاؤه ولم ينس أفراد التخت ولا الجيران القدماء كيف توعد شفيق المرأة وابنها فصاح بهما إن من لم يؤدبه والداه فإن الحكومة كفيلة بتأديبه !

فلما سخرت المرأة وابنها منه ومن الحكومة أقسم أنه لا يمنعه من تـأديبهما إلا عمتـه الطيبـة ولا يحميهما من شـره إلا وارث التـواشيح . وسبت المـرأة وابنها وارث التـوشيـح وأم وارث التواشيح ، وفى تلك اللحظة أنذر شفيق بأنه سيذيقهم من فنه الموصوف تقاسيم لم يسمعوها من قبل . . تقاسيم لمن انفلت عياره !

وقدم شفيق الشاى بالنعناع ــ الذى صنعته عمته للصحبة ثم ناول نسيم افندى العود الأثرى وهو يغنى بصوته المشروخ قائلاً :

- سكت لى . يا ابن العمه . . سكت ليه عن شكوتك

صُعبت عليك الأسية !

ولاحقت شفيق حنجرة المنشد بركات . . المدربة :

- آه صُعبت عليك الأسيه . . والاّ رضيت بالهوان ؟

وتضاحكت الصحبة بينما تأذى نسيم من خلط الدرر الفنية بالمواقف الشاذة التى يستنكر أن يستعيدها الخاطر . . وأقسم شفيق أنه لن يغادر حتى يطربه ابن العمة الليلة . .

وهدأه حسن العواد فقال إن العشرة لا تهـون إلا على ابن الحرام . . ونسيم افندى فنان ذو حساسية مرهفة . .

وكمن شعر شفيق بالعيون توجه إليه الاتهام انفعل متسائلاً : أى جريمة اقترفها فى حق شاب سيكون هذا مصيره بعد سنة أو اثنتين أو عشر سنين ؟

ثم وجه إلى نسيم كلامه فسأله :

- وإلا فقل لى يا ابن العمة ماذا كنت تنتظر خاتمة لشاب لم ينتظم فى أى تعليم وركل بقدمه مهنة والده ؟

وكاد نسيم أن يقول لابن خاله . . أنا لن أغنى لأنها لم تعد دنيـا تستحق الغناء،لقـد مات الشجن الـذى كان يصلح لـه غنائى . . ولم يعد يا شفيق إلا ابن قاطع الطريق . ولكنه ألفى لسانه ينحرف إلى ذكر لواحظ وشدوها فقال :

- لقد أوحشنا صوت لواحظ يا جماعة . . فلنستمع إلى شدو لواحظ الليلة

القاهرة : أمين ريان

عبد الله خيرت

قصة: ملك الشطرنج

ليلة أخرى طويلة يعرف نهايتها قبل أن تبدأ ، أخذ قمرها الصغير ينحدر إلى الغرب حتى أخفته غابة الأشجار التى تحاصرهم ، أشجار ضخمة لا يعرف أحد متى زرعت ولا كيف تركت بينها هذه المسافات المتساوية فأقيمت داخلها البيوت المحاطة من كل جانب بسد منيع من جذوع تلك الأشجار السوداء المجوفة .

خارج الدائرة الضيقة التى تضيئها لمبة نيون صفراء ـ يتوهمون أنها تبعد عنهم البعوض والحشرات الأخرى ـ تجثم كتل من الظلام المخيف تتكاثف وتزداد سواداً بين هذه الأشجار .

تثاءب ومد ساقيه ، ظل يراقب الحشرات العمياء والفراشات وهى تصطدم بالضوء ثم تغيب فى الظلام أو تقع على الأرض . كانوا قد بدأوا حديثهم المتقطع المختلط بالأصوات الليلية وصراخ الأطفال وهمس النساء المتكومات قريبا منهم ، ولكنه لم يكن يتابع حديثهم ، وكانت الأصوات تأتيه من بعيد وكأنه لا يجلس فى وسطهم . إنه مصرٌ هذه الليلة على ألاّ يشاركهم ، إنه يحب أن يتكلم ويستمع ، يحب السمر، ولكنهم فى كل ليلة يخدعونه بنفس الطريقة ، يبدأون الحديث فيحكى أحدهم أنه سمع من لندن لأن إذاعات القاهرة لا تُسمع ، أو أنه قرأ فى جريدة حديثه حين كان فى القنصلية منذ أيام ، ثم ينقلب الحديث إلى ما هم فيه ، هنا أيضا يسمعون الاصطلاحات الجديدة مثل ترشيد الإنفاق وضرورة توفير العملة الأجنبية ، والذى يتابع الجرائد أو يشاهد ندوات التلفزيون وما أكثرها وأكثر الكلام الذى يدور فيها يكتشف أنهم يحملون الأجانب الجزء الأكبر من مشاكلهم . هذا كلام يتكرر كل ليلة وليس فيه جديد ، ولكن حين جاءت المناسبة ـ الكلام عن التلفزيون ـ فهو يتهيأ ويبدو متحمساً ، أنه يريد أن يسمع أو يروى ما شاهده فى التلفزيون مساء أمس ، كانت ندوة طويلة موضوعها «حافظ على بلدك نظيفة وجميلة» فإذا بأحد المشاركين فى الندوة وقد أثاره النقاش العقيم ينتزع بسهولة يد الكرسى الذى يجلس عليه ويلوّح بها لزملائه وللمشاهدين ليروا السلك الذى كان يربطها بالكرسى والكاميرا تتابع حركاته العصبية وهو يصيح : أين الجمال هنا ؟ .

ولم تكن هذه أول مرة ، فمن قبل شاهدوا جميعاً ذلك الممثل الذى كان يلطم وجهه أو وجه زميله بقوة ليقتل الذباب الذى ملأ الاستديو . هو يريد أن يدور الحديث حول هذه الموضوعات المضحكة البعيدة عنهم . ولكن صاحب البيت يقطع الطريق على الجميع ، إذ يربت على بطنه ثم يصيح بثقة زائدة وكأنه يخطب فيهم :

– لا يمكن . . لا يستطيعون . . حتى لو سافر الناس جميعاً فالمصريون باقون . . هل من المعقول أن يستغنوا عنا ؟ لا يمكن .

وفى هذه اللحظة يكون ابنه قد وضع الشطرنج تحت اللمبة فتتحرك المقاعد لتصنع الدائرة ويبدأ اللعب . إن دوره يأتى فى

النهاية بعد أن يكون صاحب البيت قد غلب هؤلاء جميعاً وسيغلبه هو أيضا ، وهكذا تنتهى الليلة .

لقد كف عن محاولاته فى أن يتعلم خططاً جديدة يغلب بها ، وفشل فى أن يقضى السهرة فى بيته ، ما إن تغيب الشمس حتى يتحرك أولاده وزوجته وهو إلى السيارة الصغيرة صامتين ، وإذا بهم هنا مثل كل هذه الأسر ، ليس هناك مكان آخر ، هنا تأتى الخطابات وتعرف أخبار المسافرين والقادمين وأخبار مصر ، هنا يلعب الأطفال ويتشاجرون ويبكون ، وهنا الشطرنج .

لا تفاجئه الصيحات المنتصرة يطلقها صاحب البيت خلف المغلوب الذى يترك مكانه مطأطىء الرأس ضاحكا بخجل ، ولا التعليقات الساخرة من الجالسين ، ولا الألقاب الضاحكة التى يلصقها صاحب البيت بكل منهم ، هو أيضا يسمونه «صاحب الكأس» لأنه قال لهم ذات مرة قصة حصوله على كأس شمال القاهرة فى الشطرنج أيام أن كان فى الإعدادية . كان كأساً صغيراً لامعاً حمله أبوه باعتزاز بعد الحفل ثم وضعه فى البيت تحت الأباجورة ، لقد ظل هكذا سنوات حتى كسرته أخته الصغيرة فتناثرت أجزاؤه فى الفازات المكسورة أيضا وفى علب الكرتون التى يرمون فيها الأشياء المهملة ، ولعل بعض تلك الأجزاء ما يزال فى بيتهم القديم إلى الآن . ولكنهم وهم ينادونه بهذا اللقب يعنون أنه كاذب ، اختلق قصة الفوز التى لم تحدث ، وهم يشيعونه بهذا اللقب بعد أن يغلب ويتعثر ليقوم ، فما الفرق بينه وبين الذين لم يحصلوا على كؤوس ؟ إنه يتأخر قليلا قبل أن يغلب ، هذا هو كل شىء ، صاحب البيت نفسه لم يتعلم الشطرنج إلا هنا ومنذ فترة قصيرة وها هو يغلبهم جميعاً .

ولكنه فوجىء حين وجد «طارق» ابن زميلهم الذى غلب الآن يترك الأولاد الذين كان يقف معهم بعيداً ويجرى مادًّا رأسه بين أكتاف الرجال ليرى ما حدث لأبيه . إنه قادم من القاهرة ليقضى أجازته هنا ، ولا يعرف أن هذا ما يحدث لأبيه كل يوم ، وأنه ربما يكون أسرع المغلوبين ، ثلاث نقلات فقط ويصيح صاحب البيت :

- كش ملك . . مات الملك .

حين رأى طارق علت ضحكته وصاح :

- تعال يا أستاذ طارق . . انظر ما حدث لأبيك .

وقف الولد مرتبكا لحظة ، ثم اقترب أكثر وارتكز على كتف صاحب الكأس وهمس بأدب :

- تلاعبنى دور يا عمى ؟

- ألاعبك ؟ حاضر . . حاضر . . بعد أن أغلب عمك الذى حصل على كأس الشطرنج .

ولكن صاحب الكأس صاح :

- لا . . لا . . كأننى غلبت . . أنا أترك دورى لطارق .

وتحمس الجميع لهذه الفكرة ، فجلس طارق أمام صاحب البيت وهو يحرك القطع بلا مبالاة ودون أن ينظر إلى اللوحة :

- أنت فى الإعدادية .
- نعم .
- عظيم . . وظهرت النتيجة ؟
- بعد أسبوع . . كش ملك يا عمى .

مفاجأة أذهلت الجميع ، وكتم صاحب الكأس بصعوبة ضحكة مرحة سعيدة ، حتى النساء زاد اهتمامهن بالرجال الذين انحنوا أكثر على اللوحة . قال صاحب البيت بهدوء :

- دور آخر يا أستاذ طارق .

وفى هذه المرة لم يشغل نفسه بشىء غير اللعب ، ولم يتكلم ، ولكن الولد همس بعد لحظات :

- كش ملك يا عمى .

أطلق صاحب الكأس ضحكته المكتومة وصاح :

- برافو يا طارق .

طارق هو الذى اقترح هذه المرة ، إذ رأى ما سببه من حرج لصاحب البيت ، لم يعد يضحك ، والرجال الآخرون وأبوه معهم سكتوا جميعاً ، وكأن هذا ليس لعباً . . قال طارق :

- دور آخر يا عمى .

ثلاثة أدوار فى دقائق قام الولد بعدها . . لم يتصور أن الرجل يريد اللعب مرة أخرى ، ولكن صاحب البيت وضع يده على كتفه فجلس :

- دور أخير يا طارق .

وبدأ اللعب للمرة الرابعة . . استبدلا القطع فأخذ طارق القطع البيضاء التى ظل صاحب البيت يقول إنه لا يستطيع أن يلعب إلا بها ، وسكتت كل الأصوات ، لم يعد يسمع إلا صوت القطع وهى تنتقل فوق اللوحة الخشبية والأولاد تجمعوا وفيهم أولاد أكبر من طارق ينظرون من بين الأكتاف للولد الأعجوبة .

رآه طارق يكرر نفس الأخطاء ، فكان يقول بصوت خافت :

- لا تتعجل التقدم بالحصان .
- إذا نقلت الفيل ستترك الطابية مكشوفة .
- كش ملك يا عمى .

وقف طارق فى النهاية ، ووقف صاحب البيت أيضاً ونظراته على اللوحة التى اختنقت فيها قطعه السوداء . ولم يستطع صاحب الكأس تحمل كل هذا الفرح فرفع ذراع طارق كما يفعل الحكم فى مباريات الملاكمة ونظر إلى الأطفال صائحا :

- يعيش طارق .

وهتف الأولاد بأصواتهم الضاحكة :

- يعيش طارق .
- طارق ملك الشطرنج .
- طارق طارق .. طارق طارق .

كان تصرفه غريباً وهو يضرب الهواء بيده ويصرخ ، وانتبه أخيراً إلى وجود زوجته وأولاده ، ولكنه لم يهتم ، ترك الدائرة الضيقة وطارق معه فتبعه الأولاد ، كان يمشى خطوات ثم يلتفت إليهم بجسمه كله .

- طارق طارق .

همس ولد كبير فى أذنه فصاح منتشيا :

- فكرة جميلة .. غابت عنى والله .. أنت ابن حلال .. أنتم كلكم أولاد حلال .. لا بأس .. احملوه على الأعناق .

وجرت بنت صغيرة حتى سبقت الجمع وأخذت ترقص فتحلقوا حولها يصفقون ويضحكون وطارق ينظر إليهم من أعلى .

كانت هذه الليلة العظيمة تبدأ من جديد ، ولم يسبق لواحد منهم أن سهر ليلة مثلها ، أسرع الرجال فانضموا للموكب وتركوا صاحب البيت واقفاً وحده وخلفه تقف النساء . وكان لابد أن يتقدموا مادام صاحب الكأس يقودهم ، نسى الأولاد الخوف ، نسوا تحذيرات أمهاتهم من الثعابين والعقارب التى تنتظرهم بين الأشجار فى الظلام . كانوا يطأون الأوراق الجافة ويزعجون الطيور النائمة فى الليل صائحين :

- طارق ملك الشطرنج .

واجتازوا المسافة المظلمة ووقفوا أمام البيت المجاور يوقظون أهله بهتافاتهم .. ثم واصلوا السير .

وكان صاحب البيت واقفاً لا يزال يحدق فى اللوحة والأصوات المرحة تصل إليه من بعيد . ضرب المنضدة برجله فوقعت وتبعثرت كل القطع ، وبقيت اللوحة مائلة على رجل المنضدة فضربها ضربة أخرى أطارتها بعيداً . تنبه أنه ليس وحده ، التفت فرأى وجوه النساء الضاحكة وأسنانهن البيضاء ، وحين فوجئن بنظراته الغاضبة غالبن الضحك ، ولكن كل الأجسام كانت تهتز بقوة .

القاهرة : عبد الله خيرت



قصة: الشمعدان

هو الليل .. يجىء بهمهمات بعيدة عن الذين يغنون ويرقصون . الهمهمات تصل الآن إلى الحجرة ، تصل خافتة مُصفّاة رائقة ودافعة لأن تسرع تلك المضيفة التى تتزين أمام مرآتها بصوت كتوم مخافة أن يسمعها من تزوج بأمها ، وكانت لا تزال تفك الخط بتلك المدرسة ذات الطابق الواحد فى قلب الغيطان ، نظرت للمرآة ، وجذبت خصلة من شعرها الأثيث لتنزل على الحاجب الهلالى وتتسمع هى الصوت القادم :

هيه .. يابا .. يابا

النجم يحمل صوته إليها ، من الشباك يرتمى ضوء القمر على الكنبة والدولاب ذى المرايا . كحّ . لا ينام ، يتمطى فى الصالة الواسعة الباردة ، لا يسمع الهديل ، تحط الحمامات الكبيرة بعيدة عنه مختبئة فى دفئها ، يتصنت لنفس يفلت من الجدران ، ثور هائج طول الليل . والشباك صديقها ، منه ستجد طريقاً لذلك المكان الذى فيه يغنون ويرقصون .

ــ أحلى الأصوات سيغنى الليلة .

آه .. يابا

ويسمعها حين تغنى فيبتسم ويرقص حبوراً .

صاق الرجل بالعجوز ، وقال إن الصبية فى مقام ابنته . فى لحظة الصهد يشدها إليه ، هو الكبير ذو الشارب جلس تحت رجليها وقال لها : اشتريت باسمك دكانا فيه الأكواب الكريستال ، والحلل التيفال ، والشبشب ذو الجرس ، فيه المربات المستوردة ، والعلب الفوارة .

وسال اللعاب على جانبى فمه وقال : أسميته باسمك يا .. مهدية .

وبكى حين انفلتت من يديه .

النسْمة الخفيفة تنقل لها المواويل الشجية ، ابتسمت لها المرآة ، فلبست القرط والعقد ، وتطيبت بعطر المولد ، وعندما لفت الطرحة على وجهها استدار قمراً .

قالت : شمعدان الليلة يحمل من الشموع ثلاثاً ، وهو من النحاس الخالص .

قفزت من الشباك ، فحملتها الريح لأرض سوداء .

ميسور الآن أن ترى الأضواء الكهربائية ، كالطيف مكسورة الوهج ، تحسّسَتْ خصرها ونهديها ، وجرت . لم لا تجرى وهن هناك .. وهم هناك . جرت فى قش أرز محروث . العرس الليلة يفتح ذراعيه للبنات ليرقصن ويغنين أمام الشبان فى ساعة لا تتكرر ، ساعة سيأكلها الكدّ ومشاوير النهار والتراب والشمس ، والوقوف أمام دكان الكريستال والملابس الداخلية ، القائم على شط ترعة هزيلة أمام المقهى . يزغر لها الرجل فتطير إلى قفص الدجاج الأبيض البليموث ، حيث الأم المتعبة من دوالى الساقين تبيع الدجاج الأبيض ، تزنه وتذبحه وتنظفه ، وتحط الفلوس فى عبّ الرجل ، الذى يتابع بشغف مهدية الصبية ، يضغط بقوة إصبع غليظ على المسجل الضخم

ذى السماعات المكبرة فينطلق صوت « عدوية » مجلجلا . تكش مهدية فى نفسها وتفرش المنديل خلف الدكان ، وتأكل الطعمية والفول الأخضر وتغنى : على بلد المحبوب وديني . زاد وجدى والبعد كاويني .

حين توقفت عن اللهاث ، رأت الضوء باهراً ، والبنت ترقص حتى العرق . مصباح ومصباح ومصباح . مصابيح . ووجهه هو النحيل ، هكذا يندس بين أقرانه لاتبين سوى ضحكته الجذلة فينشد قلبها : وأنا ليه فى مصر خليل .

تطلع « فوقيه » لحظة خجل وتنظر للعروسين وتضحك . يبين الضبّ ، تزحزح عصبتها ذات اللون الأبيض ، ثم فجأة تصفق بيدين ممدودتين وتهز وسطها وتغنى كأنما تنادى على البعيد فى آخر الدنيا .

وذات الزينة تصفق كأنما تهدهد طفلاً ، لا ترد على الأغنية التى لا تحبها ، لم تكن تضن بين لحظة وأخرى أن تنظر له فيكف عن متابعة « فوقية » وهى تهز الأرداف ، ولا يلبث أن يعود أكثر صخباً وسعادة ليصفق ويخلع طاقيته .

نطقت الألسن بالأغانى ، وهى خبأت فى صدرها أغنية ستفوز على كل الأغانى كانوا يتطلعون إلى « مهدية » كلهن يعرفن جمال صوتها الأخاذ . الرجال والشبان يتسللون فى الأماسى المظلمة إلى شباكها ليستمعوا جملة واحدة تطير إليهم من فمها البندقة ، ولما يمروا عليها فى دكان العلب الفوارة يجدونها بين أكوام البضاعة ، معفرة بالتراب ، أو يسمعون زوج أمها يتشاجر معها . هكذا كلما تعامدت الشمس مع البلدة يأتى وهو عرقان ، يشدها من يدها ، ويزنقها للحائط ويتابع صدرها ذا النهدين الطالع النازل فى خوف . وضع ذات مرة يده على بطنها . وظلت الليل فى تقيؤ . وقالت لإمها حين سألتها عن حالها ، قالت : يزين أكلنا بالحذاء .

فى الليل يترقبونها ، ستطلع لتغنى ، وغداً سيضربها زوج أمها بعد أن يجرجرها من شعرها حتى شجرة النبق بحوش الدار غير المسور ، ويقف الرجال والعيال والبنات على كوم السباخ ، يشدها للشجرة ويظل يضرب ويضرب وفى غمرة الضرب يعضها من كتفها ، ثم يصرخ للناس : أسافر لبور سعيد وأشترى لها الغالى ، وفتحت لها الدكان ، وفى الليل ترقص كغازية .

وتكون هى مشدودة للشجرة ، وقد فرشت ثمار النبق الصغيرة الأرض حول قدميها العاريتين .

قالت واحدة ذات ايشارب : غنى يا مهدية .

وقالت فى نفسها : والعلقة فى انتظارك يا مهدية .

كان المطر يهمى فى الخارج ، وهو يشرب الشاى بينهما ، وقال لزوجته أم الصبية : أنا الآن رجل أبهة ، عرفت سكك بور سعيد ، سنبيع الملابس المستوردة ، وعندنا الدجاج البليموث والميزان الحساس ، وزيّنت واجهة الدكان بنيون يضىء وينطفىء باسمك يا مهدية ، وأرجلنا قوية فى السوق . ماذا تريدان ؟ البيت مستور .

وقام وأخذ مهدية تحت ذراعه الممتد . وقال : وأنت يا مهدية لماذا لا تلبسين حول هذا العنق السلاسل الذهبية التى أتيتك بها ، وظل جاذباً البنت إليه حتى قالت زوجته : قم يا حاج لتنام .

نزلت « فوقية » بين تصفيق وصفير ، من يظل يغنى ويلاقى الاستحسان لا ينزل من أمام العروس ، ويكون له الشمعدان والليل كله ليغنى .

تحت السرير شمعدان وشمعدان ، واليوم شمعدان ، والمحشور بين الرفاق سيعرف أن « مهدية » طابت وأصبحت تتزين وتضع الكحل ظلاً للعينين ، والعطر رائحة فواحة وتغسل الشعر بالصابون ولا تقرب تلك الزجاجات البلاستيك المعبأة بالشامبو التى يزحف بها ليلاً إليها . وتقفل دونها والثور بابا . ويضربها بغل وعنف . تقول أمها وهى تفكها من حضن الشجرة : مثل أبيك . . لا تزعلى . . من يده نأكل اللقمة ـــ امسحيها فى أمك الغلبانة .

حين صفقوا نهضت ، وعندما وطأت قدماها أرض المنصة العالية أمام العروس ، سرت فى بدنها النحيل رجفة المواجهة ، فاتجهت للعروسين وانحنت على الوجه ذى الأحمر والأخضر والبودرة ، وقبلته . بلعت ريقها . والشمعدان يبرق بفروعه الثلاثة ، وصفقوا ، ولما تقدمت ورفعت يدها لتنطق رأته يستند كثور على عصاه ، فانزعجت . صفقوا : غن يا مهدية . انفلتت منها كل الأغانى ، ويئست من محاولة أن يخرج صوتها ، والولد وقف على الكرسى ، خلع طاقيته وأطاح بها ، فأصابها ألم ، يئست ، وغنوة قالت : ياليل ـ مشروخة . وشمت رائحة الملابس المستوردة ، ورائحة الدجاج النفاذة ، والعرق اللزج . ناء بها جسدها ، وكادت تقع . هلّلوا ، والبنات فرحن فيها : انزلى . . انزلى . خرجت إلى الليل الساكن الذى حلها لغيطان صامتة ، ولما أحست بالموت يلفها جرت إلى الشباك لتهرب منه إلى السرير . حين وصلت للشباك رأته بعين لا تكذب واقفاً ، وقد بان لحم جسده وشعر صدره فى الضوء الشحيح .

المحلة الكبرى : جار النبى الحلو

إدريس الصغير

قصة: البكاء بالدمع الساخن

عدت إلى أهلي وأحبابي في ذلك الصباح ، فحضنوني وحضنتهم ، حتى بكينا بالدمع الساخن .

سألوني عن غربتي ، وسألتهم عن حالهم فبكينا بالدمع الساخن .

شكوا لي سوء الحال وضيق ذات اليد ، ثم بكينا بالدمع الساخن .

كانت السماء رصاصية والنهر رصاصيا ووجوهنا رصاصية . ورأوا شعر رأسي المتساقط ، وعيني الكليلتين ، وظهري المقوس ، وبكوا بالدمع الساخن .

هل ترون ذلك الدرب ؟ لا . ليس ذاك . إني أقصد الآخر . نعم هو ذاك . هل ترونه جيدا ؟ منه انطلقت منذ سنوات لاأذكر عددها . في الليالي البهيمة كنت دائما أذكره . يحلو لي دائما أن أتذكر حالته في الليل ، حيث تتحرك أشباح المارة تحت أضواء أعمدة الكهرباء الشاحبة والضباب المنعقد فوق الدور الواطئة الباردة . والحكايا والحكايا والحكايا .

اسمعوا هذه الحكاية :

مسعود . هذا هو اسمه . رجل ربعة ، في عينيه حول وعلى رأسه طاقية خضراء كتب على طرفيها بالأبيض « بركة محمد » يتلعثم في الكلام ، ويكثر من حك مؤخرته . ترفص يوما أمام الفقيه في الكتاب بعد انصراف الصغار ، ومدّ له يده بالورقة المالية . تلا الفقيه آيات وأدعية وخط بالقلم القصبي على الورق مربعات وأرقاماً ، فانخلع قلب مسعود وجلس متربعا على الحصير ، ولم يعد متلعثما ، بل أصبح أبكم . هكذا قال لنا . ثم قال له الفقيه :

ميمونك نائم ياولدي ، ولن تفلح أبدا مادام هو على هذه الحالة .

خجل مسعود من حك مؤخرته أمام الفقيه ، لذلك كتم هذه الرغبة في نفسه إلى حين . وأراد أن يسأل : « وما الحل إذن !؟ » لكن لسانه تجمد في حلقه ، وجحظت عيناه ، فزال عنهما الحول ، ففزع الفقيه ، لكنه تمالك نفسه ، ثم قال لمسعود :

هذا من أمر ربي . هاأنت ذا الآن رجل ذو عينين سويّتين ، تميزان الأحمر والأخضر ، والعدو والصديق .

أشار مسعود بأصبعه إلى لسانه الذي دلاّه من فتحة فمه الواسعة ، فاعترض الفقيه :

هذه بتلك . ابحث عن ميمونك ، ثم استعطفه لعله يقوم من رقدته ، فيكون لك السعد كل السعد . إنه في الضفة الأخرى للنهر .

قال مسعود ، فخرجت أهرول لاألوي على شيء حتى أتيت النهر ، وكان الوقت ليلا . لا . لم يكن الوقت ليلا ، بل هو وقت الغروب . قرص الشمس الكبير يغرق في الأفق ، والظلام على وشك السقوط . نزعت ثيابي وكومتها عند الضفة ، ثم سبحت في الماء البارد حتى أتيت الضفة الأخرى ، فوجدت ميموني منبطحا . لا ، لم يكن منبطحا . كيف أصف

لكم ؟ آه ، كان في وضع الساجد . ذلك الوضع الذى يأخذه جسم الآدمى وهو يسجد أثناء أداء الصلاة . هللت فانحلت عقدة لساني ، وقلت مرحى . هاأنذا أمام ميمون متديّن ، ولن أكد أستعطفه حتى - يهب لنجدتي .

قرفصت على بعد خطوتين منه ، وأنـا أرتعش من البرد . وحين طال سجوده أدركت أنه لايصلى ، بل تلك كانت طريقته المتميزة في الجلوس . اقتربت منه وربثت على مؤخرته . فقال دون أن يعنى بالالتفات إلى :

ماذا تريد يامسعود ؟

انحنيت على إحدى أذنيه وقلت :

الفقر يلازمنى ، والحظ يعاكسنى ، والبطالة . . .

مال هذه المرة بوجهه نحوي ، فأفزعتني عيناه المحمرتـان وقال بغضب :

أعرف . أعرف . قل . ماذا تريد .

قلت :

قم من رقدتك هاته . فما دمت هكذا ، لن أفلح أنا أبدا .

لم يعجبه كلامي فزعق :

إذا زدت كلمة أخرى ، انبطحت على الأرض تماما ، فنالك شر مستطير .

قال مسعود ، فلما سمعت ذلك رجوته أن يبقى على حالته تلك وألا يعود إلى التفكير في الانبطاح .

ولما عاد مسعود لم يجد ثيابه حيث كومها ، وعاد إليه حول عينيه ولعثمة لسانه .

ووضع أهلى طبق الطعام فأصبنا منه جميعا ، وحدثونى عن الأحياء وعن الأموات حتى بكينا بالدمع الساخن .

وتذكرنـا أماني خضـراء لم تتحقق ، وعمرا وَلَّى ، وسـراباً طاردناه فما بلغناه ، حتى بكينا بالدمع الساخن .

وقلت لهم . هـأنـذا راحـل عنكم أضـرب فى الأرض ، فتشبثـوا بثوبي ، وقـالـوا لابـد أنت هـالـك كـما هلك قبلك آخـرون ، فما طـاوعتهم . سرت حتى بلغت ضفـة النهـر ، وهنالك وجدت مسعودا بطاقيته وحول عينيه مقرفصا ، يحك مؤخـرته بـين الفينـة والأخـرى ، فـما حـدثنى ولاحـدثتـه ، وما كلمنى ولا كلمته . وسبحت في النهر بكامل ثيابي ، فبلغت الضفة الأخرى بعد لأي ، وفتشت عن ميموني فلم أجده ، بل وجدت رعاة وقطعان غنم عجفاء ، ونافورة ماء ، فغلست منها وجهى وأطرافى وأطفأت عطشى ، ثم يممت فى اتجاه الشمس ، فمررت بأكواخ تنبح فيها كلاب شرسة ، ومررت بجبال ووهاد وأعشاب مصفرة تنساب بين سيقانها ثعابـين ووزغات ، فـما كلّت رجـلاى ، ومازلت أغـذّ السـير حتى ذكت الشمس ، فتصبب عرقى وعطشت ، ثم رأيت على بعدٍ ماء ، فأدركت أنه سـراب فلم أعبأ بـه ، واقتعدت الـرمضاء أستـريح من كـدّ السير ، فطلع علىّ شيخ مشرق المحيا ، يجلل بيـاض الشيب طلعته . قال :

ألا تعرفنى ؟

قلت :

نعم لاأعرفك . فمن أنت ياترى ؟

قال :

أنا جدك .

قلت :

جدى الذي مات ؟

قال :

لا . كيف ، وأناحيّ أرزق ، أحدثك الآن !؟

قلت في نفسى ، لربما كان محقا . فهم لم يحدثونى سوى عن جدي الذي مات ، وقد يكونون نسوا أو تناسوا تحديثى عن هذا الذي مايزال حيا يرزق . فسألته وسألنى ، وأجبته وأجابنى فعلمت أنه سبقنى إلى الخروج للبحث عن ميمونه . فتماسكنا باليدين ، ومضينا نغذ السير

المغرب : إدريس الصغير

الانتظار

نادر السباعى

وقفت « هند » فى العتبة بثوبها المهلهل ، وفى يدها علبة حليب مملوءة ماء . أقعت فى مكانها مشمّرة عن فخذين تئن مفاصلهما من التعب . التقطت جسم صغيرها ، وأخذت تمعك رأسه بيدين مشققتين وأعصاب بركانية .

أخذت تصيح : « شخّاري ياولاد » !

كم شهدت تلك الغرفة . ذلك المهجع الذى تظلله الصفائح القصديرية . معركة حامية تقع بين أبنائها ، تترك الطست ، وتهرع لتنفث نقمتها على الحياة . وتضربهم ضربا مبرحاً وهى تبكى ، وتلعن ، وتحقد على كل شىء .

زرقة النهار تودع سماء المخيّم الهاجع على كتف المدينة .

عاودت غرّف الماء من التنكة الصدئة ، لتسفحها على رأس جروها الذى يتمعّج بين يديها . كانت تشعر بأن الدنيا لم تهادنها أبداً . زمت شفتيها بحزم ، ولمعت عيناها ببريق العزيمة ، ولكنها أحسّت تلك اللحظة بالغربة . أين زوجها ؟ أين بيتها الذى تركته فى ليلة منحوسة ؟ وأطلق صدرها حسرة عميقة ، ثم صاحت فى ابنها بلهجتها الفلسطينية :

ــ سخّامك يا عصام . . ماذا تفعل ؟ .

سحنتها لا تعرف المرآة منذ استقرت فى هذا المكان النائى . لا تزال تحتفظ بجمال نارى ، ولكن مسحات الحزن المتراكمة تذكرنا بجوع الأرض ، بابور الكاز يصدح بجانبها ، وفوقه تنكة الماء التى تغرف منها بين حين وحين .

أقلقها غياب الزوج . تتآكل . وتتصادم أفكارها . يزداد قلقها . يارب ما هذه الحياة ؟ شيطنة الأولاد أتعبتها . ماذا عليها أن تفعل إزاء هذا الحال ؟ كيف تعيش واللقمة فى فم السبع ؟ وتسكب الماء على القطعة اللحمية التى تزقزق .

كانت تفكر كثيراً خلال أيامها الفائتة فى تدبير أود الأولاد . تنظر حولها وقلبها يقفز . الخوف يحاصرها ، ولا ترى سوى الأفواه الصغيرة مفتوحة . قطع لحم . وتتفجر أعصابها .

وتصيح فى ابنها ثانية :

أما كفاك قراءة يا مغضوب . . قم تدبر لنا ! شيئاً كان « عصام » شديد الولع بقراءة الصحف القديمة التى تقع بين يديه . كان يقلّب وحدته ، ويرتب الأحلام الغائمة فى ليله ونهاره . يتمنى أن يقرأ ذلك العنوان العريض الذى يتجامح فى البال . . يوم العودة يرتسم فى مخيلته بألسن من لهب . قلبه معلق فى ترشيحا . لم لا وصورتها لا تفارقه أبداً ! .

نهض . لملم أوراقه الصفراء ، وأخفاها عن أعين إخوته . ثم أنزل « الشيال » المعلق على الجدار ، وأفرغه من محتوياته المدرسية . مهمة الليلة ، مهمة صعبة . لا يحبها . ولكن ماذا يفعل تجاه إلحاح أمه لتحشو الأفواه المفتوحة .

غادر المخيم . كلماتها كالمطارق . آخر ما سمعها تردد :

ـ دورك فى الحمام اقترب . . لا تتأخر ! .

وابتعدت خطواته شيئاً ، فشيئاً عن أكواخ التنك .

كان وجه ذلك الفتى الصغير . البرعم . عائماً كالشمس . كان يكسر بأقدامه صقيع الحياة . فى عمق الشتاء . كثيراً ما تبصره يغسل آلامه بالماء البارد ، يخلع قمصانه المنحوتة ، ويقف تحت المزراب .

يمضى منكس الرأس فى ليل أرخى سدوله . يخفق بين ضلوعه قلب شيخ متعب . تتسارع ضربات قلبه كلما ابتعد عن المخيم . تسلل بعيداً عن العيون . يفكر بوالده . لقد سمع تلك الشائعات التى تتحدث عن الغياب الذى طال .

كانت خطواته تهتدى بنور القمر الذى يطل بنصف وجه . . ويدور فى خلده أشياء كثيرة . يقول إن الحياة لابد وأن تعطى يوماً . عندما اقترب من البستان ، تخيل أرض الله الواسعة كلها بساتين تثمر وتزهر ورودا ، وتوزع خيراتها على الناس جميعاً . ألقى نظرة خاطفة على القمر الباسم . اعتمل فى نفسه يقين بأن القمر ما يزال خالياً من قسوة البشر لاشك بأن الحياة هناك غاية فى البساطة ، والاطمئنان . لا هجرة . لا مخيمات . لا ظلم . لا جوع . لا خوف . استعاد تلك اللحظة صورة بيته الهادىء فى ترشيحا .

ثم بكى .

كان يوساً بليداً ، عندما غادر داره الآمنة . فتح عينيه على الفاجعة . وارتحلت الأسرة فى يوم شقى . والتقت بجماعات صغيرة فى الطريق الجبلى الوعر . قطيع مذعور يمارس طقوسه ، ويلبى دعوة الحياه بلا يأس . فى يومها أخذ الأب يلاطف زوجه قائلاً :

« لا تخافى ياهند . . سيمة سابرة » . وظل يردد : « أغلقت جميع الأبواب . . سنعود ياهند . . سنعود لدارنا » .

اقترب من البستان . تذكر شجرة الجوز التى كان يلعب تحت أغصانها المجنونة مع سلمى ، ولا ينسى أول زهرة أهداها إياها . تخطى سور الذرة الذى يحيط بالبستان ، وهسيس خطواته ينتزع عذرية الليل .

هبت ارتعاشة هزت أطرافه النحيلة . خيل إليه ، أنه يسمع أصواتاً غريبة . توقف لحظة . تفقد الشيال المعلق على كتفه ، ثم عاود السير نحو أحواض اللفت ، عيناه تبرقان فى رحم الليل . لا خضرة سوى اللفت المبثوث فى الأحواض . فى الأيام الجائعة تعود أن يأكله مقلياً فى زيت « الكوكز » .

عثر على ضالته . جثا على ركبته وأخذت تقلع أصابعه الصغيرة أقراص اللفت المغروسة فى التراب كان مطمئناً . لا خوف من البستانى فى مثل هذا الوقت . قد يكون نائماً . مع ذلك يثق بقدرته على الجرى ، وخاصة عندما يحس باقتراب الخطر . وأخذ يضع فى الشيال حصاده من اللفت الطازج .

هبت نسمة هواء .

رفع عصام رأسه على صوت الأوراق المتصافقة . دب ارتعاش فى مفاصله عندما بدت الظلال تتمايل أمامه . أجال بصره فيما حوله . عاد إليه الاطمئنان بعد أن أنعم النظر . فاستمر فى القطف بسرعة هذه المرة . فهاجم أسماعه وقع خطوات فظة . انكمش مذعوراً . إنه البستانى كما يبدو . وسرعان ما استجمع قدرته ، وراح يركض دون مسار معين . وكان صياح الحارس يلاحقه فى عمق البستان :

« حرامـى . . . » .

التقط أنفاسه . أحسّ بنشوة النصر لأن البستانى لم يستطع إدراكه . كما أنه أخذ يداوره ، وقد انقلبت تلك المطاردة إلى ملاعبة . اكتشف خصمه الذى يحتوى على كتلة شحمية بطيئة الحركة ، وهو الذى يسابق الريح فى خفته ورشاقته .

واشتعلت أعصاب البستانى غضباً .

كان الدم يجرى فى أوصال عصام ساخناً . اقترب من النجاة . خطر له كيف يقدم لأمه ذلك الغنم الثمين ! ؟ مازال يركض . وضوء القمر الخافت يشق له الطريق . رغم الإعياء الذى بدأ يشعر به فقد كان قلبه يرف كزغلول . ها هو يجرى وقد أوشك على الاقتراب من سور الذرة . ولكن عليه أن يعبر الساقية . لحظات ويصبح خارج البستان فى أمان .

لم يتصور عصام أن يهزم بمثل هذه المطاردة !! ولكن ما حدث لم يكن فى الحسبان . خاصة عندما لامست إحدى قدميه قعر الساقية اللزجة . فانزلقت قدمه واختل توازنه . فهوى على وجهه كغزال مرهق .

التقطته مخالب البستانى الصلبة ، وصاح فيه بغلظة وصدره يغلى كالبركان :

« ولك عكروت ! » .

ثم أمسك به بقوة .

نظر عصام إلى خصمه فوجده بلا ملامح . صاح :

« اتركنى . . لست بحرامى ! . . » .

جعر الرجل بصوت أشبه بخوار البقر :

« أخ . . . يابندوق ! » .

فهوى بيده البليدة على خده المبلل بالعرق . أخذت تنهال منه ضربات موجعة . تلك اللحظة تذكر أمه وإخوته الصغار ووالده الغائب ، وبلده ترشيحا . فانتفض فجأة . واستنجد بمخزون قوته . حاول عبثاً أن يرد اللكمات واللطمات المتوالية لخصم ضار . لكنه لم ييأس . قاوم الشبح محاولاً التخلص منه . ظل يناوشه ويدافع عن نفسه حتى استطاع أخيراً أن يفلت منه ، ويهرب مهرولاً باتجاه الدار وهو ممزق القميص ، ووجهه المنفوخ أشد زرقة من اللفت .

فى البيت . قلب الشيال ليحصى غنمه . فوجد قرصاً وحيداً من اللفت يتدحرج ، وأبصر معه بقايا قلم صغير يستقر على الأرض .

سورية : نادر السباعى

ممدوح حسن لطفى

قصة: من تطبيقات قانون الطفو

ـ ينصبون الفاعل ويرفعون المفعول ! . . لا يجدى معهم تكرار . . الوقت ضيق والعدد كبير . . أنت السبب . . بالمجان يبدو الوضع غير طبيعى . . لا أدرى . . بالثمن يأخذ الأمر صورته الجدية . . لا يلقون بالا لعثراتهم ! . .

أزاح دفتره المدرسى جانبا . . راحت عيناه تمسح قطع الأثاث القليلة فى الغرفة . . السقف واطىء . . الجدران متقاربة . . الإضاءة الطبيعية التى يحملها النهار تتخاذل عند دخولها من فتحة النافذة . . كلما تقدمت داخل الغرفة تتسرب طاقتها . . ترتمى عند الجدار المقابل مجهدة فى ثنايا العتمة . . على الأرضية العارية ، المرقد الصغير الذى لا يتسع إلا لشخص واحد . . هو يحتل المقعد الخيزران . . أمامه المنضدة المتعددة المواهب . . يسميها هكذا ؛ منضدة للطعام . . مكتبا للقراءة والكتابة ومكتبته أيضا . . الاستخدام الأمثل للموارد المتاحة . . من الحائط تبرز مسامير . . تتشبث بها ملابسه . . ويأتى الفراغ يحتل ما يتبقى من حيز . . الراديو الصغير . . سلواه الوحيدة . . صامت . . عندما ابتاعه كان يتركه يصخب طوال وقت فراغه . . الآن لا يستطيع أن ينصت إليه دقائق قليلة . . الدفاتر المدرسية إلى يمينه على المنضدة . . ما زال أمامه عمل كثير لم ينجز ؛ تصويب دفاتر الإنشاء . . الإعداد لدرس النحو والصرف القادم . . منذ عامين والأيام تمضى بين القواعد . . إلى البلاغة ، حتى النصوص وتنتهى عند موضوعات المطالعة . . وتعود الكرة . .

ـ المفعول به منصوب . . مثال يا أستاذ . . فاهمين ؟ . .

النص معقد . . الفاعل مرفوع دائما . . الاستذكار مشكلة . . المنهج طويل . . رأيك فى الموضوع ؟ . . عندما يكتب الأمثلة يضع اسمه مفعولا به أو فى موقع المجرور . . لا يدرى لماذا ؟ الفاعل غيره باستمرار . . مستتر إلى الأبد . . وتقديره هو . . يوما ما سيجده . . موقن من هذا . . سيأتى لا ريب . . ويصفى معه الأمر برمته . . لكن متى ؟ يخشى أن يأتى ويكون هو قد برم بالأمر كله ونفض يديه منه . . لم يحن الوقت بعد ـ إذا أتى يتمنى أن يكون توقيته ملائما وإلا فما جداوه . .

الضوء الداخل ذبل . . نظر إلى ساعة يده . . نهض وارتفق النافذة . . الزقاق ضيق لكنه يتصل عند منتهاه بالشارع الفسيح . . سيقبل الآن فقد أزف ميعاده . . اليوم وقبل أن يصلصل ناقوس انتهاء الحصة الأخيرة مرّ عليه بحجرة الأساتذة ، وأسر إليه مؤكدا حضوره . .

. . قدومه طوق النجاة . . مكنة تحطيم الحلقة التى يدور فيها وخلالها . . ينتقل من موقع لآخر وأبدا داخلها . . قدومه سيحمله عبر سياجها الصدىء . . أو يهبه مفتاح بوابتها الموصدة . .

الدرس الخاص الأول . . عله بداية الانطلاق . . واحد يجر وراءه واحدا . . وتلميذ يسحب خلفه آخر . . حدثوه دائما هكذا تكون . . فقط مجرد البداية . . البداية ليس إلا ولكن لابد منها . . زملاؤه مروا بها . . حدثوه عنها . . نصحوه بالتروى وعدم القلق . . قالوا إنها فترة لابد من اجتيازها . .

لكنها لها نهاية على أى حال . . ستدبر يوما ما مخلفة ذكرى لا أكثر . . يتوق هو لسماع تلك الكلمات . . أحيانا يتسولها . . من بعض الوجوه تنطلق حارة . . يصدقها . . من البعض الآخر تنزلق خامدة تحمل الإشفاق . . تدحرجها ابتسامة لزجة . . يختنق . .

ــ المفتش حضر ؟ الدفاتر لا تنتهى . . لم أنم ليلة أمس . . رجل صعب . . يقولون ذلك . . عقولهم هذه الأيام فارغة . . الطباشير ردىء . . كانت أيام . . أزمة الورق فيما يبدو . . الجدول يمكن يتغير . . الجو متقلب . . أبدا . . نتقابل مساء ؟ . . الواحد تحير . . الساعة الثامنة . . جاء أخيرا . . معقول هذا !

لم يحضر بعد . . ما زالت هناك فرصة . . لا شك أنها المواصلات . . من منا لم يتعطل ؟ . . هو نفسه يتأخر أحيانا . . بل يفعلها متعمدا ؛ يجد متعة حينما يبصر بزميله قد بكّر عن الميعاد المضروب وجلس فى انتظاره . .

الحر ما زال جاثما على صدر الزقاق . . بالرغم من أن النهار أوشك على الفرار . . الماء الذى رُش يسحب الرمضاء من بطن الطريق ليصلى بها الناس والأشياء . . وأتى فى توقيته . . ليس مراده وإنما مسمول العينين . . كل يوم يقبل . . يتشح بالمزق . . تطل من عيونه المقيتة خرائب المعانى . . بلا عصا يتكىء عليها أو غلام يقوده عبر السبيل . . متأبطا وعاءه الصدىء . . فى زعيق يشدخ هدأة الزقاق فى الغسق . . بأصابع خبيرة يختار جلسته على الطوار . . يتواثب حوله الصبية . . يثيرون نثار الغبار . . يقعون جنبا إلى جنب . .

تتلاصق جلابيبهم . . تستنطقه وجوههم الشحيبة . . تتخذه عيونهم الملتاثة مرمى لها . . يشبعونه بها تصويبا وتهديفا . . قبل أن يحكى لهم حرفا واحدا ، يمد لهم وعاءه . . يمتلىء بقطع العملة الصغيرة . . ليتأكد من عددها يهز وعاءه . . إذا أصدر صوتا خافتا صمت وأعاد الكرة . . لا يهمس بلفظ حتى تسقط أصابعهم ما فى جيوبهم . . ويرج وعاءه . . بعد أن يقتنع أنه سطا على كل مقتنياتهم يأخذ فى الثرثرة . .

ــ يرسب بعضهم فيأتونك صاغرين . . أنت حر . . انجاح كل هذا العدد لن يفيدك . . المسألة شائكة . . أنت تقدم تنازلات لا مبرر لها . . أى استفهام أنا أجيب عليه فى أى وقت . . ماذا تعنى ؟ . . قيامك بالحصص المجانية فى الصباح الباكر . . مهنة مرهقة . . الخدمة بمقابل . . ما الحل ؟ . . تبدو فى نظرهم قليل الخبرة بأفعالك هذه . . وعدنى بإعادة النظر . . سيجارة ؟ . . أنت سرحان . . لا رغبة لى . .

فات الميعاد . . من غير المعقول أن يصل الآن . . الغرفة مظلمة . . الزقاق أشد إظلاما . . والشارع على البعد يزخر بالضوء . . حركة الهواء فاترة ، غير كافية لمعادلة أثر حر النهار . . يؤكد عليه ثم لا يحضر ؟ . . هل بلغت المسألة حد الاستهانة ؟ . . ربما جدّ جديد . .

الغائب حجته معه . . دائما هناك عذر . . أى تبرير لا قيمة له . . كل شىء محتمل . . لا . . أخطار الطريق غير كافية . . صعوبة المواصلات لا تعلل هذا التأخير . . فى الصباح يوقن من العلة . . هل بمقدوره الانتظار ؟ . . يوقف الحصص المجانية . . ما ذنب الآخرين ؟ . . و . . وما ذنبه هو أيضا . .

الزملاء مصائد ليل نهار . . تفتح أفواهها . . يبين الطعم . . يغرى . . تلتقطه الفرائس . . تنطبق عليها المصائد . . فن لا يجيده . . لا يكلف نفسه حتى مشقة نصب الشرك . . هو المسئول . . الفرصة متاحة . . والميدان فسيح يكفى الجميع . . شىء ما يحول دون ذلك ، مبهم ومحير . . ما إن يهم بالدخول فى الميدان حتى يعود أدراجه ، ويعجز عن الاستمرار . . والعجلة تدور . . بعد أن يولى العام الدراسى ، يقرر طواعية الإسهام فى اللعبة . . ترتيبا على ذلك ، خلال الإجازة يتوهج رغبة فى التصدى وعزما على المناوأة . . تتبخر ساعاته فى إجادة المران وتفهم المناورة . . إذ تصل الإجازة إلى حدها ، يتسرب المدخر وتعود العجلة وهو مشدود لموضعه ، مهما توسل بالاحتياط وتسلح بالدربة . . هو ذاته يلغم طريقه . . يشيد عبره الحواجز . . يقيم الموانع . . والزملاء ينبرون على سجيتهم ، لا يمنعهم قيد ولا يزجرهم محظور . . ويلهث هو بين الأنقاض العام بعد العام . .

تشبيه ضمنى . . غدا تطبيق ــ فرصة قادمة . . الفترة مناسبة ؟ . . معقول . . لم أفرغ بعد من تصويبه . . الدفاتر ستصل قبل فترة كافية . . هناك عبارات غير مفهومة . . حاول من منا يفهم كل شىء ! . . كررت المحاولة . . عليك بالمداومة . .

الزقاق والغرفة توحدا فى نهر أسود بلا ملامح . . لا يستبين له قاع ولا تحده ضفاف . . معلق هو فى أمواهه . . غارق فى جوفه . . لو تخفف من أثقاله قليلا يندفع إلى السطح . . تبعا لقانون الطفو . . حيث وفرة الضوء وانفساح الهواء . . وأبدا يحملها ويغوص . . شريط الضوء يتوهج على البعد . . لو اختفى تنزاح عنه الأحمال الثقال . . وأبدا يراه . . وأبدا تظل المسافة على قدرها . . تنهد بعمق : لابد من طريق ما . . أغلق النافذة وخرج . .

القاهرة : ممدوح حسن لطفى

عبدالرؤوف ثابت

قصة | المورستان

كان المورستان بيتا كبيرا موحشا ، يبعد كثيرا عن مشارف المدينة . وقيل إنه كان مخزنا للذخيرة إبان الحكم التركى يصل طوابقه الأربعة سلم حلزونى كسلم المئذنة . كانت قاعاته غير منتظمة وكأنما بناه جحا سدادا لدين ، ولهذا أطلق عليه العامة «بيت جحا» . وكان يحوى مائه وخمسين مريضا ومريضة وبعض الخدم وعلى رأسهم السيد . . المشرف على المورستان .

تمنى الطبيب عندما رأى المورستان لو تريث السائق قليلا لعاد معه ونفض يده من الأمر كله . تذكر ذلك جيدا وكأنما حدث بالأمس فقط وليس منذ عام مضى رأى أمامه جميلة ، زوجة السيد الشابة ، تضع أمامه شرابا ساخنا . سألها عن زوجها فلم يكن موجوداً أثناء كل ما جرى .

كان منهارا مجهدا ، فقد صعد وهبط السلم مائة مرة . . وأجاب على مئات الأسئلة . عاوده سماع قهقهة المارد تسخر منه وتموج فى ليل الصحراء . وأخيرا جاء السيد مع الفجر . سأله :

- أين كنت ؟!

فلم يسعفه السيد بجواب ، ولم يع الطبيب ما قاله السيد . رافقه السيد إلى منزله وما أن آوى الطبيب إلى فراشه حتى راح فى نوم عميق .

. . . رأى نفسه مقيدا إلى العامود فى ميدان الجامع الكبير . . وهم يريدون القصاص منه . صاح مدير الشرطة ، «أنت مسئول عن مقتل الخادم» . ثم ظهر السيد وفك وثاقه . صاح الجمع ، «بل لابد من كفارة» ، فأجابهم السيد : «سيصعد ويهبط سلم المئذنة مائة مرة» .

صحا الطبيب من نومه مع أذان الظهر . تنبه على صوت زوجته فى الغرفة المجاورة يحاور صوت السيد الأجش فى أمر لم يتبينه . دخل عليهما فرأى نظرة الإشفاق فى عيونهما . بادره السيد بقوله :

- لا عليك يا سيدى ، فكل شىء على ما يرام .

وقد كان . . فلم يترك حادث قتل الخادم أثرا إلا فى نفس الطبيب . استمر يعمل فى المورستان ثلاث سنوات بعد الحادث حتى تم بناء المستشفى الجديد , ولكنه ترك العمل قبل افتتاح المستشفى . أما السيد فقد أحيل إلى المعاش ، بناء على طلبه قبيل مغادرة الطبيب للمورستان . كان التعقيد الطبى الحديث أكثر مما أحتمل . حمل أمتعته من مسكنه فى الطابق العلوى بجوار عنبر النساء وغادر المورستان مع جميلة . راح وكأنه لم يكن . افترق الزميلان على غير موعد بعد أن جمعهما قدر واحد فى مكان وعمل واحد .

كان السيد فى الستينات من عمره . أصابته السنون بحنية خفيفة فى الظهر ، ومنحته نفسا مفعمة بالرضى كان حكيما ، رحيما وعطوفا على المرضى ، عليما بطبه العربى ، يحفظ الكثير من الوصفات العربية، ويدلل على نفعها بالشعر والحديث ، ويعالج المرضى بالقراءة والرقى والترغيب والترفيه . وأحيانا يضربهم ضربا خفيفا بالعصا ، لا عقابا لهم على عربدتهم ،

ولكن ليخرج الجن الساكن فى أجسامهم النحيلة المرهقة ، ويضع من يتهيج منهم فى «الزنزانة» ويعالجه بالحمية والمسهلات القوية حتى يشفى أو يموت ، وما مات إلا الشيطان .

أما الطبيب فكان على نقيض من السيد . لم يتعدّ سن المراهقة بكثير ، إذا سلمنا أن المراهقة قد تمتد بالمرء إلى ما بعد الخامسة والعشرين : كان مزيجا من الفطن العربى والفكر الغربى . أخذ طبه من الكتب التى تراصت فى أركان مكتبه وزحفت فى كل مكان ، وكأنها زحفت على فكره . انتميا إلى عالمين مختلفين . ومع ذلك أخلص السيد للطبيب وقد أمل فيه خيرا ، أكثر بكثير مما قدمه هو إلى مرضاه على مدى أربعين عاماً . أدرك السيد بسريرته أن الطبيب جادّ فيما يقصده وهو بناء مستشفى حديث فى بلد لم تطأه قدم طبيب نفسىّ من قبل . وقدر الطبيب للسيد جهوده السابقة ، وأشفق عليه لو أشعره أنه بتوليه إدارة المورستان فقد أصبح السيد غير ذى موضوع .

اختلف الناس فى ظنهم بالطبيب . فمن قائل أنه يفسد عقول المرضى بأن يسلط على رؤ وسهم الكهرباء من صندوق عجيب ثم بعد ذلك يلاعبهم كرة القدم . وقالوا مجنون مثل مرضاه لأنه يرضى بالعمل فى بيت جحا . وقالوا إنه يراود زوجة السيد الشابة عن نفسها ، ويأخذها إلى البساتين مع المريضات . وأخيرا انتهوا إلى أنه روحانى ، فأطلقوا عليه هو أيضا لقب «السيد» .

ترك الطبيب للسيد شئون الخدم وكان عددهم يقارب العشرين . جاءوا جميعا من قبيلة واحدة . دفعوا إلى المدينة دفعا ولم يكن لهم فيها ناقة ولا جمل . كان العمل فى المورستان بالنسبة لهم معاشا ولهوا . اختلطت عليهم القيم ، فما كان شراً رأوه خيرا ، وما كان واجبا اعتبروه عبثا . ولم يشأ الطبيب ، تهاونا أو غرورا منه ، أن يشغل بأمورهم . وحاوروه مرة فى أمر «المارد» الذى يتقمص أرواح المرضى ، فتركهم وشأنهم .

هكذا بدأ العمل فى المورستان متخبطا كا لأقاويل ، يخطو خطوتين ويتأخر خطوة . ولم يمر العام حتى حدث ما زلزل كيان المورستان ، وكاد أن يودى بالطبيب وعمله ، لولا حكمة السيد وإخلاصه للطبيب .

أمر الطبيب بوضع مريض فى زنزانه منفردة لخطورته على المرضى . لم يفد معه لا العلاج العربى ولا العلاج الغربى . خصص السيد للمريض خادما توسم فيه النشاط والطاعة . وكان الخادم ــ كما شهد له زملاؤه فى التحقيق ــ «غاية فى الإخلاص والأمانة» ! ! اعتاد على سرقة قدر من الشاى يخفيه فى زنزانة المريض حتى تحين ساعة انصرافه . راقب المريض فعلة الخادم المتكررة وبيت له أمرا . فى عصر يوم دخل الخادم زنزانة المريض المعتمة ليأخذ حمله المسروق اجتمع الشرّان فى زنزانة . فاجأ المريض الخادم بضربة حجر على مؤخرة رأسه ثم انهال عليه ضربا حتى صرعه .

انهار الطبيب عندما رأى عمله يتبدد على حجر فى يد مريض . ولكن المسئولين تمسكوا به تقديرا لجهوده ، وأجابوه إلى كل ما كان يطلبه ، وما كانوا ليستجيبوا له لولا وقوع ذلك الحادث .

تحسنت الأمور كثيرا فى المورستان ، وتبدل الحال فيه ولم يعد كما كان قال السيد للطبيب وقد رأى المورستان يزخر بالأطباء والممرضين الفنيين ،

- «رب ضارة نافعة» .

وأخيرا تم للطبيب ما أراد ودخل المورستان باكتمال المستشفى الجديد فى ذمة التاريخ .

قال الطبيب الذى أصبح مشهورا بقدر ما صعد وهبط سلم المئذنة :

- أبدا لم أقابل إنسانا كالسيد أخلص لعمله ولم يقدره أحد .

ووجدتنى أسأله سؤالا ألح على :

- ترى أين اختفى السيد ليلة قتل الخادم ؟

- قالت لى زوجته بعد أن تركت العمل فى المورستان إنه ذهب تلك الليلة ليقنع شيخ القبيلة بالعفو عنى حتى لا يقتلونى ، وقد اعتبرونى مسئولا عن الحادث ، ولم يتركه حتى أخذ عليه العهد .

عبد الرؤوف ثابت

محمد المنصور الشقحاء

قصة حنان والساعة الثامنة

(١)

توقفت الحركة فى المدينة ، كل ما هناك همهمات تجاوزت عنان الفضاء ، انطلقت بعيدا حتى تجد مجالا للتعبير عما يختلج بداخلها قبل أن يكون الانفجار .

هى أزمة أزلية ارتفع فيها سعر المحروقات ، خاصة وقود العربات . وأنابيب غاز المواقد ، حيث أغلقت مراكز البيع بعد أن استعان التجار برجال الأمن لتفريق المواطنين ، المتزاحمين هنا وهناك ، فى نواح متعددة من المدينة .

(٢)

أخذت عربات مجهولة تغادر المدينة فى أوقات متفرقة من رابعة النهار لم تلفت النظر ، أما أرتال العربات الراحلة فى الظلام فلم يأبه لها أحد ، وإن شدت انتباه العسس الأميين وحراس الليل .

(٣)

المحلات مغلقة . المدارس مفتوحة الأبواب ، لا يوجد أحد . مستشفى المدينة الوحيد . يقول المرضى : إنه لم يزرهم طبيب أو ممرض منذ اثنتى عشرة ساعة ، رغم صراخ المرضى ، عواميد النور فى الشوارع لم تطفأ ، وإن كانت المدينة قد أمضت ليلة ونصف،أحياؤ هامقطوع عنها التيار الكهربائى .

(٤)

أخذ السابلة يتساءلون ، خاصة وأن هواتف «العملة» والطوارىء ، المزروعة فى الشوارع لا يرد عليها أحد .

(٥)

أطلت (حنان) من نافذة غرفتها كما هى العادة لتتأكد من وجود عربة زميلتها وجارتها فى الفصل . ولما تأكدت من وجودها ارتدت عباءتها ، وحملت حقيبتها ، وانسلت عبر ممرات الدار . لم يلفت الهدوء المخيم ناظرها ، ولم يثر الصمت هواجسها . وفتحت الباب الخارجى لتصعق فى مكانها . العربة مشتعلة من الداخل ، كل شىء يحترق بهدوء ، أدمت كفيها وهى تضرب الباب ، وبُحّ صوتها وهى تنادى .

(٦)

داخل العربة متفحم . لكن المثير للريبة أن هيكل العربة الخارجى سليم . اقتربت حنان من العربة ، وألصقت وجهها بالزجاج . كل شىء أسود ، ضربت الزجاج بمقدمة رأسها ، غرست أظافرها فى وجهها غير مصدقة ، لا تدرى كم مرّ من الوقت . نظرت فى ساعتها ، تشير عقاربها إلى الثامنة . (لا تدرى هل الثامنة صباحا أم مساء) التفتت خلفها . باب المنزل موارب ، وحقيبتها المدرسية على عتبة الباب ، وكذلك عباءتها . تأملت نفسها . إنها بثياب المدرسة ، وقد تهدل

شعرها ، تلفتت حولها فى خجل ، ثم أسرعت إلى العباءة وتلفعّت بها ، أصلحت من شعرها ، وثبتت الحجاب على وجهها وأغلقت الباب الموارب ، وحملت حقيبتها .

(٧)

المدرسة تكتظ بالطالبات . هكذا يبدو ، رغم أن البواب لأول مرة لم يرد على تحيتها . أسرعت بالدخول . فناء المدرسة فارغ فاتح فاه . أخذت تعدو نحو مدخل البناء متجهة إلى فصلها (ثانية ثانى) كل الأبواب مغلقة . فتحت الباب بهدوء الحصة الأولى (تاريخ) ، ومدرسة التاريخ ((أبلة عواطف)) لا ترتاح لها ، بعد أن اكتشفتها أمام إحدى دورات المياه ، تحتضن طالبة بشكل مقزز ، دافنة رأسها فى شعر الفتاة الناعم ، التى استسلمت لمداعبة مدرستها ، غير مدركة شذوذها .

(٨) .

فوجئت (حنان) بالفصل خاليا ، فتقدمت من طاولتها ، فوضعت عباءتها كالعادة داخل الدرج مع كتبها . وجلست على المقعد ، ثم نهضت من مكانها ، اتجهت إلى السبورة ، فقامت بمسح المسجل عليها ، وكتبت بخطها الجميل التاريخ ، والمادة ، والموضوع ، ثم رسمت خارطة شبه الجزيرة العربية ، والخليج ، والبحر الأحمر ، ثم أكملت خارطة آسيا ، وجزءاً من شمال افريقيا ، راسمة أقواسا وسهاما فى جميع الاتجاهات ، وأخذت تشرح كل ذلك .

(٩)

انتهى الشرح . تأملت حنان ساعتها . ما زالت الثامنة .

(١٠)

ألقت بالمسطرة التى كانت تستعين بها فى الشرح على الأرض ، ثم شدت شعر رأسها وهى تصرخ .

- أين البنات . .

غادرت الفصل ، وأخذت تفتح بقية الفصول ، كانت الفصول فارغة ، حتى غرفة المدرسات والإدارة ، لا يوجد بها أحد . صعدت الأدوار الأخرى وعادت منهوكة . دخلت فصلها بهدوء ارتدت عباءتها ، وحملت حقيبتها بين يديها ، ثم خرجت من الفصل ، وقبل أن تغادر المبنى كان جرس المدرسة يرنّ معلنا انتهاء اليوم الدراسى ، والطالبات أخذن يتجمهرن فى الفناء ، وأصواتهن تتجاوز سور المدرسة . بينما البواب ينادى الطالبات اللاتى حضر أولياء أمورهن .

(١١)

افتقدت حنان زميلتها ، أخذت تتفرس الوجوه التى حولها تحاول رصد ما تعرفه من ملامح زميلتها الخاصة ، وإذا بالوجوه التى حولها (صورة واحدة) استدارة عيون زرقاء زجاجية ، أنف معقوف يتلألأ فى وهج الشمس كبريق الذهب . لكن ، كان هناك أمر غريب ، فلا توجد أذرع للفتيات ، ورغم ذلك كن يتطاردن ، ويدفعن بعضهن بعضا بهدوء واتزان ، أخذت تتأمل نفسها ، فإذا بها لها يدان ، وأخذت تتحسسُ وجهها ، وهى تعدو إلى غرفة دورة المياه ، حيث تنتصب مرآة قديمة ، يتزاحم أمامها الفتيات عند الانصراف ، فلم تجدها فى مكانها ، ووجدت صورة مكبرة للوجه الذى تتقاسمه فتيات المدرسة .

(١٢)

الشيخ إبراهيم . إنه اسم والدها تعرف ذلك . قفزت حنان من مكانها ، وأخذت تعدو إلى باب المدرسة ، وهى تدفع الفتيات أمامها ، كأنها تدعوهن للخروج معها . خرجت إلى الشارع ، فلم تجد أحدا (البواب لم يرد على تحيتها هذه المرة أيضا) .

(١٣)

أخذت (حنان) طريقها إلى الدار هى المكان الوحيد الحىّ فى تلك الناحية ، التى انتشر فيها غبار غريب شل حركة الجميع (انسان/حيوان/جماد) أخذت تتلفت حولها فى هدوء ، وقد تسرب إلى أعماقها إحساس بأن كل ما حولها يسجد لها .

الطائف : محمد المنصور الشقحاء

اشتفان أوركنى

ترجمة : أنيسة أبو النصر

قصة : حق البقاء واقفا

(قصة فى دقيقة)

إذا حدث وقالت الكمسارية ، التى حدجتنى بنظراتها أكثر من مرة بالفعل دون أن تبدى اهتماما خاصا : «فليتفضل الركاب بالتحرك إلى داخل الأتوبيس بعيدا عن المدخل» فسوف لا أنبس ببنت شفة ، ويمكنك أن تراهن بحياتك على ذلك ، ولكنى أيضا لن أتزحزح ، بل سأبقى منزرعا فى موقفى بلا حراك . أما لماذا يجب أن أظل واقفا تماما كما أنا ، فهنالك أسباب قوية لذلك ، أولا تلك حقيبتى على الأرض تستند إلى كاهلى وبداخلها خمس زجاجات من البيرة ، وعشرة أزواج من قطع السجق ، إلى جانب المسطردة والخبز والزبد والجبن ، وزجاجة من براندى النجمات الثلاث ، كل هذا يجعلها تصل إلى ما يقرب من عشرين كيلوجراما فى الوزن ، وليست لدى أية نية لزحزحتها . والواقع أننى سعيد لأن الحقيبة لا تنقلب حين يضغط السائق على الفرامل أو حين ينطلق بالسيارة . كل ذلك لابد أن يحدث طالما يوجد فى هذه الدنيا أشخاص مهووسون ، لا يطاقون ، مغرمون بالمفاجأة مثل أصدقائى الأعزاء ، الذين يجب ألا يخبرونى أنهم قادمون ليأكلوا عندى إلا فى آخر دقيقة . . وبالطبع ليس فى استطاعتى أن أشرح كل هذا دون أن أبدو كالأبله أمام الركاب الآخرين ، وهكذا فلا يسعنى إلا أن أبقى ساكنا حيث أنا .

أما إذا خطر للكمسارية أن توجه حديثها لى شخصيا ، وهو احتمال غير مستبعد تماما ، قائلة : «هل يسمح ذلك السيد ذو المعطف الرمادى هناك ، بأن يفسح الطريق للركاب !» عند ذاك سأضطر أن أقول ، بأدب ولكن بحزم : «يا سيدتى العزيزة ، أنصحك بأن تحتفظى بفمك مغلقا !»

فإذا حدث وردت الكمسارية ، وهذا الاحتمال لا يمكن حذفه كلية ، بأنها تعترض على هذه اللهجة المهينة ، فسوف أقول ، بأدب أيضا ، أو إن لم يكن بأدب فبتحفظ هادىء : «يا سيدتى الطيبة ، فليزرق وجهك ، ولتصلع رأسك ، ولكن قبل كل شىء فلتخرسى ، أنت لا تفعلين شيئا سوى زجر الركاب وإزعاجهم وإهانتهم !» فإذا ما ردت عند ذاك ، ولا شك أن مثل هذه الأمور قد حدثت من قبل ، قائلة : «كلمة أخرى منك يا سيدى بهذه اللهجة وسأستدعى شرطياً» ؛ فسوف أعود لأقول لها أن تستدعى قوة الشرطة بأكملها ، بل والجيش وفرق المطافىء بوحداتهم المدرعة إن شاءت ، ولكنى لن أتزحزح عن هذه النقطة التى يحق لى الوقوف فيها مثل أى راكب آخر فى العالم .

والآن إذا ما جرؤت على استدعاء شرطى ، ونجح الشرطى فى شق طريقه إلى داخل الأوتوبيس المزدحم ، وجرؤ على مساءلتى فسوف أقول له بنبرة ثابتة ودون أية بادرة انزعاج : «يا صديقى العزيز ، فلنذهب إلى الجحيم !»

فإن رد قائلا ، وهو أمر غير مستحيل تماما : «يا سيدى

العـزيز إذا مـا استعملت هذه اللهجـة فسأضطر لأخذك إلى المركز» عند هذه النقطة ، ولأن هنالك حداً لصبرى ، سأقول له : «يا صديقى العزيز ، إنك لن تأخذنى إلى أى مكان ، وإذا لم تكف عن التهديد فأنا الذى سيأخذك إلى مكان لن يعجبك إطلاقا ، حيث أظل أركلك فى بطنك حتى أعتصر آخر نفس فيك وحتى تفقد كل رغبة فى توجيه المزيد من التهديدات» .

بعد هذا ، وهو أمر ليس مفهوما فحسب ، وإنما ممكن جدا كذلك ـ قد أجد نفسى أمام مفتش البوليس الذى سوف يقرأ على مسامعى المادة الخاصة بإحداث الشغب ، وسيقول : «[illegible] إنك تبدو شخصا مثقفا ، حسن التربية ، ومظهرك ولباسك يدلان على أنك رجل متزن ناضج ، كيف أمكنك أن توجه مثل هذا الكلام إلى شرطى كان يؤدى واجبه فحسب عندما بادر إلى مساعدة امرأة عاملة لم تصنع شيئا بدورها سوى تأدية واجبها ، وبمنتهى التحضر ؟» . . عندئذ ، سوف لا أجيب ؛ أنا الذى أمقت الجدال ، وإنما سأخطو بضع خطوات إلى الوراء ، وأفك أزرار سروالى ، ثم أبول على السجادة التى تنتشر بها ، على أية حال ، بقع الزيت والحبر ، وقد أقول ، بعد أن انتهى وأزرر سروالى : «أنظر أيها المفتش ، يمكنك أن تعتبر هذا ردا منى» .

فإذا ما حدث بعد كل ذلك ـ وهو أمر يقع فى نطاق الممكن وسألنى كبير الأطباء النفسانيين بمستشفى الأمراض العقلية فى لهجة لينة منغمة ، أن أغمض عينىّ وأمد ذراعىّ ، وأشرع فى السير نحوه فى خط مستقيم وهمى ؛ فلتكونوا على يقين من أننى لن أغمض عينى أو أمد ذراعى ، ولكنى بالتأكيد سوف أتجه نحوه فى ذلك الخط المستقيم الوهمى ، وأركله فى بطنه ركلة تدحرجه خلف مكتبه .

ليس هذا فقط ؛ لأنه إذا ما حاول الممرض الضخم الواقف ورائى أن يهجم على ويمسكنى ـ الأمر الذى لن يكون مباغتا لى لحسن الحظ ـ فسوف ألكمه فى ذقنه بقوة تجعله يسقط ممددا على الأرض لا يستطيع حراكا ، ثم أنقض عليه وأقتلع عينيه مستخدماً إصبعى إبهامى وذلك بوضعها على ركنى العينين والضغط بهما بكل قوتى ، وهى عملية سوف تدفع العينين إلى القفز من محجريهما محدثتين صوتا خافتا مثل نطة الكرة الصغيرة ، بعد ذلك ، ولكى أطمئن تماما سوف أسحق مخه كلية ، . . . وإذ يكون الممر قد خلا عندئذ ، ألتقط حقيبتى وأنزل إلى الشارع ، وأوقف تاكسيا لكى أصل إلى المنزل فى الوقت المناسب ، وأكون مستعدا لا ستقبال أصدقائى الأعزاء ، مضيافا ، كعهدى دائما .

أنسية أبو النصر

● عن المؤلف

يعد اشتفان أوركنى من أكبر كتاب القصة والمسرحية فى المجر فى هذا القرن . ولد سنة ١٩١٢ وتوفى سنة ١٩٨٠ اشتغل فى المسرح فى بدء حياته الفنية والأدبية . وبداية من عام ١٩٤٩ عمل مديرا أدبيا للمسرح فى بودابست . وبعد ذلك تفرغ للكتابة . من أشهر أعماله مسرحيات : «عائلة توت» و «لعبة القط» و «رابطة الدم» . وقد ترجمت إلى عدة لغات وقدمت على بعض المسارح فى بلدان أوروبا الشرقية والغربية .

وقد بدأت شهرة «أوركنى» فى المجر بعد كتابته لمجموعة من القصص القصيرة جدا أسماها «قصص فى دقيقة» ومنها هذه القصة التى نقدمها هنا . ويتميز أسلوب «أوركنى» عامة بروح الفكاهة العميقة النفاذة ، والقدرة على بسط أعقد المواقف وأعمق الأفكار بأوجز العبارات . . ونلمس فى قصصه القصيرة هذه الروح الفكهة مع إيجاز ودقة فى التعبير مما يحقق نوعا من الإيقاع السريع المتواتر الذى يضع القارىء فى حالة تركيز شديد تأهبا لبلوغ ذروة الحكاية أو منتهاها .

أنسية أبو النصر

قصة للكاتب السويسرى
روبرت ڤالسر

قصة | كلايست فى تون

ترجمة: خليل كلفت

روبرت ڤالسر
(١٨٧٨ - ١٩٥٦)

- قصّاص وروائى سويسرى الجنسية وألمانى اللغة .
- ظهرت قصائده وأعماله النثرية للمرة الأولى فى ١٨٩٨ و ١٨٩٩ . وقد كتب ثمانى روايات لم يبق منها سوى أربع روايات ، كما كتب قصائد كثيرة ، وأكثر من ألف قطعة نثرية قصيرة .
- أعجب به وتأثر كثيرون من كبار كتاب اللغة الألمانية ، وكان تأثيره قوياً بصورة خاصة على كافكا الذى نظر إليه بعضهم فى بداية الأمر على أنه حالة خاصة من روبرت ڤالسر .
- يرى النقاد أن ڤالسر تفوّق بصفة خاصة فى الكتابات النثرية القصيرة ، ويعدّونه واحدًا من سادة النثر فى أوروبا .
- فى عام ١٩٢٩ ، بعد فترة من العزلة والفقر تعرض أثناءها للهلاوس والكوابيس وقام خلالها بعدة محاولات انتحار ، التحق ــ بمحض إرادته ــ بمصحة ڤالداو العقلية (بيرن) وكان التشخيص هو الفصام (شيزوفرنيا) . وفى عام ١٩٣٣ تم نقله ــ ضدّ رغبته ــ إلى مستشفى عقلى فى هيريزا فى شرق سويسرا . ومنذ ذلك الحين انقطع ڤالسر عن الكتابة حتى نهاية حياته فى عام ١٩٥٦ قبل عيد ميلاده التاسع والسبعين بأربعة أشهر .
- قال عنه هرمان هيسّه : «لو كان لديه مائة ألف قارىء لغدا العالم مكاناً أفضل» .
- قالت الناقدة الأدبية سوزان سونتاج Susan Sontag عن هذه القصة فى مقدمة لها لمجموعة من قصص ڤالسر : «وفى قصة كلايست فى تون (١٩١٣) وهى فى آن واحد : صورة ذاتية وجولة موثوقة فى الصورة العقلية لعبقرية رومانسية محكوم عليها بالانتحار ، يصوّر ڤالسر الهوّة التى عاش على حافتها . والفقرة الأخيرة ، بتضميناتها الموجعة للغاية ، تقرّ بقدر من الانهيار العقلىّ يضارع فى طابعه الرفيع أىّ شىء أعرفه فى الأدب» .

المترجم

كلايست فى تون

وجد كلايست(١) مأوىً ومطعماً بالأجر فى ڤيلا بالقرب من تون ، فى جزيرة فى نهر آرى . ويمكن أن نقول اليوم ، بعد أكثر من مائة عام ، دون أىّ يقين بطبيعة الحال ، غير أننى أعتقد أنه لابد أنه سار فوق قنطرة صغيرة للغاية ، يبلغ طولها عشرة

أمتار ، وأنه قد جذب حبل جرس . ولابد أن شخصاً قد أتى فى الحال وهو ينسلّ كالسحلية هابطاً على السّلّم الذى بالداخل ، ليرى مَنْ هناك . «ألديكم غرفة للإيجار ؟» . بعد ذلك بوقت وجيز ، نعِمَ كلايست بالراحة فى ثلاث غرف خُصِّصَت له ؛ مقابل سعر منخفض بصورة مدهشة . «فتاة محلّيّة فاتنة من بيرن تقوم بتدبير شؤون بيتى» . قصيدة جميلة ، طفل ، عمل بطولىّ ؛ هذه الأشياء الثلاثة تشغل عقله . وفضلاً عن ذلك فهو معتلّ الصحه إلى حدّ مّا . «الله يعلم ماذا جرى ؟ ماذا دهانى ؟ . إن الحياة جدُّ جميلة هنا» .

وهو يكتب ، بطبيعة الحال ، ومن حين لآخر يأخذ العربة إلى بيرن ، ويقابل أصدقاء الأدب ، ويقرأ لهم كلّ ما يكون قد كتب . وهم يثنون عليه بالغ الثناء بطبيعة الحال ، لكنهم يجدون كامل شخصه غريباً إلى حدّ مّا . وهو يكتب «الجرّة المكسورة» . لكن لماذا كل هذه الجلبة ؟ . لقد أتى الربيع . الحقول حول تون ممتلئة بالأزهار ، والشذا فى كلّ مكان ، وهمهمة النحل ، والعمل ، وتخفت الأصوات ، ويسترخى المرء متكاسلاً ؛ وفى حَرِّ الشمس يمكن أن يصيبك الجنون . وحين يجلس إلى مكتبه ويحاول أن يكتب فكأن موجات مشعّة حمراء مخدِّرة تتصاعد إلى رأسه . وهو يلعن مهنته . وكان يعتزم أن يصبح زارعاً عندما أتى إلى سويسرا . تلك فكرة لطيفة . يسهل إنعام النظر فيها ، فى بوتسدام . وعلى كل حال يُنعم الشعراء التفكير فى مثل هذه الأشياء بسهولة بالغة . والواقع أن كلايست كثيراً ما يجلس عند النافذة .

ربّما حوالى العاشرة صباحاً . إنه وحده تماماً . وهو يودّ أن يكون بجانبه صوت ؛ أىّ نوع من الصوت ؟ يدٌ ؛ حسناً ، ثم ماذا ؟ جسد ؟ لكن من أجل ماذا ؟ وبالخارج توجد البحيرة ، محتجبة وضائعة فى الأرج الثلجىّ الأبيض ، تحيط بها الجبال الساحرة الغريبة . كم هو مُبْهِر ومُرْبك كل هذا . الريف بأسره حتى البحيرة بستان بكل معنى الكلمة ، ويبدو وكأنه يصعد ويهبط فى الجوّ الضارب إلى الزرقة بالجسور الممتلئة بالأزهار والأراضى المحاذية للبحيرة والتى تعبق بالشذا . والطيور تغنى بوهن تحت الشمس كلّها والنور كلّه . وهى سعيدة ، وغارقة فى النعاس . وكلايست ــ ومرفقه على عتبة النافذة ــ يسند رأسه على يده ، ويحملق ويحملق ويريد أن ينسى نفسه . وتنقضّ على خاطره صورة بيته الشمالى البعيد ، ويمكنه أن يرى بوضوح وجه أمه ــ اللعنة على كل ذلك ــ لقد وثب وهرول إلى الحديقة . وهناك يستقلّ زورقاً ويجذف فوق بحيرة الصباح الصافية . وقبلة الشمس لا تتجزّأ وفى كامل قوتها . وما من نسمة . وبالكاد نأمة ضئيلة . والجبال أداة بارعة فى يد رسّام قدير للمناظر الطبيعية ، أوْ هى تبدو كذلك ؛ وكأنّ المنطقة بأسرها عبارة عن ألبوم ، والجبال رسمها ، على صفحة خالية ، مُحبّ للفنّ بارع من أجل السيدة التى تملك الألبوم ؛ كتذْكار ، مع بيت من الشعر . وللألبوم غلافان أخضران باهتان . وهذا أمر ملائم . والتلال الواقعة عند سفوح الجبال على حافة البحيرة نصف خضراء ، جدًا ، مرتفعة جدًا ، غبية جدًا ، شذيّة جدًا . لا لا لا ! خلع ملابسه وقذف بنفسه فى البحيرة . الواقع أن ذلك يُمتعه بصورة تفوق الوصف . وهو يسبح ويسمع ضحك النساء على الساحل . يُغيرّ القارب اتجاهه بتكاسل فوق الماء المخضرّ المزرقّ . والعالم الذى يحيط به أشبه بصدر واحد هائل يحتضنه . أىّ ابتهاج هذا ، لكن أىّ عذاب يمكنه أيضاً أن يكون .

أحياناً ، وخاصة فى الأمسيات الرائعة ، يشعر أن هذا المكان هو نهاية العالم . وتبدو له جبال الألب وكأنّها بوابات صعبة المنال لجنّة فوق القمم . وهو يتجوّل فوق جزيرته الصغيرة ، يمشى على مهل ، جيئة وذهاباً . وتنشر الفتاة الغسيل بين الشجيرات ، حيث يومض ضوء ، متناغماً ، أصفر ، جميلاً بشكل مَرَضىّ . وواجهات الجبال المتوّجة بالجليد شاحبة جدًا ؛ ويهيمن على كل شىء جمالٌ ختامىّ دقيق بحيث لا يدرك . والبجع السابح جيئة وذهاباً بين أغصان الأسل يبدو مفتوناً بسحر الجمال وبسحر نور الغسق . والجوّ غير صحّىّ . وكلايست يريد حرباً وحشية ، ليقاتل فى المعركة ؛ وهو يبدو لنفسه شخصاً بائساً ولا حاجة بأحد إليه .

ويخرج للقيام بجولة . لماذا ، يسأل نفسه بابتسامة ، لماذا يكون هو من لا يجد شيئاً يفعله ، ولا شىء يهدف إليه ، ولا شىء يتخلّ عنه ؟ ويشعر أن الحيوية والقوة فى جسده تشكوان برفق . وترتعد كل روحه بسبب الإجهاد الجسمانى . وهو يتسلق بين الجدران القديمة العالية ، التى يلتف اللبلاب الأخضر الداكن بشهوانية على ركام حجرها الرمادىّ ، حتى تلّ القصْر . وفى كل النوافذ هنا يتوهّج ضوء المساء . وعلى حافة سطح الصخر ينتصب مبنى يدعو إلى البهجة ، وهو يجثِم هنا ، ويدع روحه يطير ، مهزوماً صوب الأفق الصامت المقدّس المتألق . ولابد أنه كان سيدهشه أن يشعر أنه الآن فى حالة طيبة . هل يقرأ جريدة ؟ كيف سيكون ذلك ؟ هل يدخل فى جدال سياسى أحمق أو مفيد بوجه عام مع موظف محترم أحمق أو غيره ؟ نعم ؟ إنه ليس سعيدًا . وهو فى سرّه لا يَعُدّ سعيدًا إلاّ الشخص الذى لا عزاء له : لا عزاء له بصورة طبيعية وبقوّة . والموقف بالنسبة له أسوأ بفارق واحد ضئيل باهت . إنه أكثر حساسية من أن يكون شقياً ، وتلازمه أكثر مما ينبغى كافة

مشاعره المتردّدة ، الحذرة ، غير الموثوقة . وقد يودّ أن يصرخ بصوت مرتفع ، أن يبكي . يا إله السموات ، ماذا دهاني ، ثم يندفع نحو التل الآخذ في الإعتام . ويهدّئه الليل . ومن جديد يجلس في حجرته ـ عاقداً العزم على أن يعمل إلى أن تأتي النوبة ـ إلى منضدة كتابته . ويزيل ضوء المصباح من ذهنه هاجس مكان وجوده ، ويعيد الصفاء إلى عقله ، ويكتب الآن .

وفي الأيام الماطرة يكون الجو باردًا وفارغًا بشكل فظيع . ويرتجف له المكان . والشجيرات الخضراء تنتحب وتنشج ، والمطر يذرف الدموع من أجل شمس مّا . وفوق رؤوس الجبال تتراكم سحب بشعة بغيضة مثل أيدٍ ضخمة صفيقة قاتلة فوق الجباه . ويبدو الريف وكأنّه يودّ أن يزحف مبتعداً ، ويختفي من هذا الطقس الشرّير ، أن يذوى . والبحيرة رصاصية وقارسة ، ولغة الأمواج قاسية . والعاصفة الرعدية ، التي تَعْوِل مثل تحذير عجيب ، لا يمكنها أن تجد أثراً ، وهي تشق طريقها بجلبة من قصاصة إلى أخرى . والمكان هنا مُظلم وضيّق ، ضيّق . وكلّ شيء مكبوس بكل معنى الكلمة نحو أنف المرء . ويودّ المرء أن يمسك بمطرقة ثقيلة ، ويشقّ طريقا بضرباتها ليخرج من كل هذا . اهرب من عندك ، اهرب !

وتشرق الشمس من جديد ، واليوم هو الأحد . الأجراس تدقّ . ويغادر الناس كنيسة قمة التل . الفتيات والنساء يرتدين صدارات ضيّقة سوداء مزركشة وموشّاة بترتر مفضضّ أمّا الرجال فيلبسون ببساطة ووقار . وهم يحملون كتب الصلاة في أيديهم ، ووجوههم هادئة ، جميلة ، وكأنّ كل قلق قد تلاشى ، كأن كلّ تجاعيد القلق والصراع قد امّلا سّت ، كأن كلّ المتاعب قد نُسيت . ثم هناك الأجراس . كم تُجلجل ، وتقفز بجلجلات وموجات الصوت . وكم يتألّق النهار ويتوهّج باللون الأزرق وأنغام الجرس فوق المدينة الصغيرة التي تسبح في الشمس طوال يوم الأحد . ويتفرّق الناس . ويقف كلايست ، تستثيره مشاعر غريبة ، على درج الكنيسة وتتابع عيناه تحرّكات الناس الهابطين عليه . وهو يرى الكثير من أطفال الفلاحين ، يهبطون الدرج مثل أميرة بالولادة ، الجلال والحرية يجريان في دمها . ويرى شبّاناً مفتولي العضلات ووسيمين ، من الريف ، وأيّ ريف ، ليس السهل ، وليسوا شبّاناً من سكان السهول ، بل صبية قذفت بهم وديان عميقة تغور كالكهوف في الجبال بشكل غريب لافت للنظر ، وهي ضيقة غالباً ، مثل ذراع رجل طويل وشائه بعض الشيء . إنهم صبية من الجبال حيث تنخفض الأراضي المزروعة والمراعي لتستحيل شقوقاً عميقة غائرة ، وحيث ينمو العشب المحترق الشذيّ في رُقع مسطّحة بالغة الصغر على حواف الوهاد المرعبة ، وحيث المنازل تبرز كالبقع فوق المروج عندما تقفُ بعيدًا في الأسفل على طريق القرية العريض ، وتَنْظُرُ إلى الأعلى مباشرة ، لترى ما إذا كان لا يزال من الممكن أن تكون هناك منازل للناس الذين هناك في الأعلى .

ويحب كلايست أيام الأحد ، وأيام السوق أيضاً ، عندما يتموج كلّ شيء ويعجّ بسَمَق[٢] وكَشْتَم[٣] القرويّات ، في الطريق ، وفي الشارع الرئيسيّ الضيّق . وهناك ، في هذا الشارع الضيّق ، على الرصيف ، تتكدّس البضائع في أقبية حجرية وفي أكشاك مهلهلة . ويعلن البقّالون عن كنوزهم الرخيصة بصيحات ريفية خادعة . ثم إن من المعتاد في يوم سوق كهذا أن تشرق الشمس الأكثر تألّقاً والأشدّ حرارة والأوفر سذاجة . ويحبّ كلايست أن يدفعه إلى هنا وهناك الزحامُ المرح الرقيق من الناس . وفي كل مكان هناك رائحة الجبن . وتدخل القرويّات الوقورات ، والجميلات أحياناً ، بشيء من الحذر ، أفضلَ الدكاكين ، ليتسوّقن . وفي أفواه كثيرات منهن بايبات . وتُساق الخنازير ، والعجول ، والأبقار ، باندفاع . ويقف رجل هناك ضاحكاً وهو يجبر خنزيره الصغير الورديّ على السير بضربه بعصاً ، وهو يرفض ، وهكذا يأخذه تحت إبطه ويحمله مواصلا سيره . وترشح الروائح البشرية عبْر ملابسهم ، ومن الفنادق تتدفّق أصوات الاحتفال الصاخب المخمور ، والرقص ، والأكل . كلّ هذا الصخب ، كلّ حرّيّة الأصوات ! وأحياناً لا يمكن للعربات أن تمرّ . والخيول يطوّقها تماماً أشخاص يتاجرون وينشرون الشائعات . والشمس تشرق باهرة بإحكام بالغ على الأشياء ، والوجوه ، والملابس ، والسلال ، والبضائع . كلّ شيء يتحرك وضوء الشمس الباهر ينبغي بالطبع أن يتحرّك بلطف جنباً إلى جنب مع كلّ شيء آخر . ويودّ كلايست أن يصلّي . وهو لا يجد موسيقى مهيبة ولا روحاً لطيفاً بمثل جمال ولطف موسيقى وروح كل هذا النشاط الإنسانيّ . ويودّ أن يجلس على درجة من الدَرج المؤدّي إلى الشارع الضيّق . ويواصل السير ، ويمرّ بنساءٍ يلبسن جونلات مرفوعة إلى أعلى ، ويمرّ بفتيات يحملن سلالاً على رؤوسهن ، هادئات ، نبيلات تقريباً ، مثل النساء الإيطاليات اللائي يحملن الأباريق واللائي رآهن في الصور الزيتية ، ويمرّ برجال يصيحون وبرجال سكارى ، ويمرّ برجال شرطة ، ويمرّ بتلاميذ يتقدّمون ومعهم أغراضهم المدرسيّة ، ويمرّ بخلوات ظليلة تفوح منها رائحة البرودة ، ويمرّ بحبال ، وبعصيّ وبموادّ غذائيّة ، وبمجوهرات تقليد ، وبفكوك ، وأنوف ، وقبّعات ، وخيول ، وسُتُر ، وبطاطين ، وجوارب صوف ، وسُجُق ،

وكرات من الزبد ، وشرائح من الجبن ، ومن الجلبة إلى جسر على نهر آرى ، حيث يتوقف ، وينحنى على السياج لينظر تحت إلى الماء الأزرق العميق الذى يتدفق مُبتعداً بشكل رائع . وفوقه تتلألأ برُيْجات القصر وتتوّهج مثل نار سائلة ضاربة إلى السُّمرة . هذه يمكن ــ إلى حدّ كبير ــ أن تكون إيطاليا .

وأحياناً فى أيام الأسبوع العادية تبدو له المدينة الصغيرة بأسرها وكأنّها مسحورة بالشمس والسكون . ويقف بلا حراك أمام قصر المدينة الغريب القديم ، بالأرقام حادة الحوافّ لتاريخه منقوشةً فى الجدار الأبيض الوامض . إنه شىء يتعذّر استرداده تماماً مثل شكل أغنية شعبية نسيها الناس . إنه حىّ بالكاد ، لا ، ليس حيّاً على الإطلاق . ويصعد كلايست على الدَرَج الخشبى المسيجّ إلى القصر الذى كان يعيش فيه الإيرلات (جمع : إيرل) القدامى ، ويبعث الخشب برائحة العصر ورائحة الأقدار الإنسانية التى زالت من الوجود . وهنا فى الأعلى يجلس على مقعد عريض ، متقوّس ، أخضر ، ليستمتع بالمشهد ، غير أنه يقفل عينيه . كلّ ذلك يبدو مفزعاً للغاية ، كأنَه ميت ، مدفون تحت التراب ، وقد انسلّت منه الحياة . ويرقد أقرب شىء منه كأنه على بُعد قصّى وكأنه وراء ستار فى حلم . وكل شىء مغلّف بغيم حارّ . صيف ، لكن أىّ نوع من الصيف ؟ إنه يصيح قائلاً لستُ حياً وهو لا يعرف إلى أىّ اتجاه يستدير بعينيه ، ويديه ، ورجليه ، ونفسه . حلم . لاشىء هناك . لا أريد أحلاماً . وهو يقول لنفسه فى النهاية إنه يعيش منفرداً أكثر مما ينبغى . وهو يرتعد ، مجبراً على الإقرار بمدى وحشيّة علاقته بالعالم من حوله .

ثم تأتى الأمسيات الصيفية . ويجلس كلايست على الجدار العالى لفناء الكنيسة . كلّ شىء رطب ، وكذلك شديد الحرارة أيضاً . يفتح قميصه ، ويتنفّس بحرّية . تحته البحيرة ، كأنّما قذفت بها إلى هناك اليد العظيمة لآله ، متوهّجةً بدرجات من الأصفر والأحمر ، ويبدو كأن كلّ توهّجها ينبعث من أعماق الماء . إنها تشبه بحيرة من نار . جاءت جبال الألب إلى الوجود وبإيماءات خرافية لا تُصدّق غطست جباهها فى الماء . وهناك فى الأسفل يحيط بَجْعُهُ بجزيرته الهادئة ، وقمم الأشجار فى الظلام ، وهى تُغنّى ، ويطفو الابتهاج الشذىّ فوق ، فوق ماذا ؟ لا شىء ، لا شىء . ويرنو كلايست إلى كلّ هذا بابتهاج . وهو يشعر أن البحيرة المظلمة المتألقة بأسرها هى عنقود الماس على جسد امرأة ضخمة ، نائمة ، مجهولة . وتبعث أشجار الزيزفون وأشجار الصنوبر والأزهار عطرها الشذىّ . وهناك صوت ناعم ، لا يكاد يسُمع ؛ أمّا هو فيمكنه أن يسمعه ، غير أنه يمكنه أيضاً أن يراه . ذلك شىء جديد .

وهو يرُيد غير الملموس وغير المفهوم . وهناك فى البحيرة قارب يتأرجح ؛ وكلايست لا يراه ، لكنه يرى المصابيح التى ترشده ، وهو يتمايل يمنة ويسرة . وهناك يجلس كلايست ، ووجهه ينتأ إلى الأمام ، وكأنه ينبغى أن يكون مستعداً ليقفز قفزة الموت فى الصورة التى لها ذلك العمق الفاتن . وهو يريد أن يغنى فى الصورة . وهو يريد العيون وحدها ، فقط لتصبح عيناً واحدة وحيدة . لا ، بل شيئاً مختلفاً بصورة كليّة . وينبغى أن يصبح الهواء جسراً ، وكامل صورة المشهد الطبيعى مسند كرسىّ ليسترخى المرء عليه ، حسّيًا ، سعيداً ، مرهَفاً . ويحلّ الليل ، لكنه لا يريد أن ينزل ، ويقذف بنفسه على قبر يختفى تحت الشجيرات ، والخفافيش تطنّ من حوله ، والأشجار المسنّنة تهمس عندما تهبّ عليها النسائم الرقيقة . ورائحة العشب لذيذة جداً ، وهو يغطّى الهياكل العظمية للموتى . وكلايست سعيد بأسى بالغ ، سعيد أكثر مما ينبغى ، ومن هنا اختناقه ، وجفافه ، وأساه . لماذا لا يكون بوسع الموتى أن يظهروا للعيان وأن يتحادثوا نصف ساعة مع الرجل المتوحّد ؟ الواقع أنه فى ليلة الصيف ينبغى أن يكون لدى المرء امرأة يحبّها . وفكرة الصدور والشفاه الهائجة الشبقة تقذف بكلايست إلى أسفل التلّ نحو شاطىء البحيرة ثم فى الماء ، مرتدياً ملابسه بالكامل ، ضاحكاً ، باكيا .

وتمرّ أسابيع ، ودمّر كلايست عملاً أدبياً ، عملين ، ثلاثة أعمال . إنه.ينشد أعلى تمكّن ، طيّب ، طيّب . ماذا يعنى ذلك ؟ لست واثقاً ؟ مزّقه إذن . شىء ما جديد ، أعنف وأجمل . ويبدأ فى كتابة معركة زمباخ[٤] ، ويدور محورها حول شخصية ليوبولد ملك النمسا ، الذى يجذبه مصيره الغريب . وفى نفس الوقت ، يتذكّر روبرت جيسكار[٥] الذى يعشقه . وهو يريد له أن يكون رائعاً . والحظ الطيب المتمثل فى أن يكون رجلاً متوازناً بصورة معقولة وصاحب مشاعر بسيطة يراه كلايست ينفجر ليستحيل إلى شظايا ، ويتحطّم ويُزْعج مثل الجلاميد التى تنهار تحتها حياته . وهو يساعده مع ذلك ، وقد صحّ عزمه الآن . وهو يريد أن يستسلم لكامل كارثة أن يكون المرء شاعراً : أفضل شىء لى أن أتحطم بأسرع ما يمكن .

وما يكتبه يجعله يقطّب ألماً : إن إبداعاته تُجهض . ومع الخريف يسقط مريضاً . وتذهله الرقة التى تغمره الآن . تسافر أخته إلى تون لتعود به إلى الوطن . وفى وجنتيه غضون عميقة . وفى وجهه تعبير وسيماء رجل تآكل روحه . وعيناه أكثر موتاً من الحاجبين اللذين يعلوانهما . ويتدلّى شعره متلبّداً فى لفائف كثة مدبّبة على صدغيه ، اللذين التويا من جرّاء كلّ الأفكار التى يتصوّر أنها جرّته إلى حُفر قذرة وإلى جحيم . والأشعار التى

يتردّد صداها فى دماغه تبدو له مثل نعيب الغربان ؛ ويودّ أن يمحو ذاكرته . ويودّ أن يضع حداً لحياته ، غير أنه يريد أولاً أن يحطّم قواقع الحياة . ويثور غضبه فى ذروة ألمه ، وازدراؤه فى ذروة بؤسه . عزيزى ، ماذا جرى ، تعانقه أخته . لا شىء لا شىء . كان ذلك هو الخطأ الجوهرىّ ، أنْ يقول ماذا جرى له . ومخطوطاته ملقاة على أرض حجرته ، مثل أطفال تخلّى عنهم الأب والأم بشكل مرعب . ويضع يده فى يد أخته ، وهو قانع بأن ينظر إليها ، طويلا ، وهو صامت . والواقع أنها النظرة المحدقة الخاوية لجُمجُمة ، وترتعد الفتاة .

ثم يرحلان . الفتاة الريفية التى كانت تقوم على خدمة كلايست تودّعهما . إنه صباح خريفىّ ساطع ، وتتمايل العربة فوق الجسور ، وتمرّ بالناس ، عبْر الأزقة المطليّة بالجصّ بخشونة ، وينظر الناس من خلال النوافذ ، وفوق الرأس السماء ، وتحت الأشجار أوراق نبات ملقاة ضاربة إلى الصفرة ؛ وكلّ شىء نظيف ، خريفى ، وماذا أيضاً ؟ فى فم الحوذىّ بايبه . وكلّ شىء كما كان من قبلُ دائماً . يجلس كلايست مغتمّا فى ركن فى العربة . وتختفى أبراج قصر تُون خلف تلّ . وفيما بعد ، ومن مسافة أبعد ، يمكن لأخت كلايست أن ترى مرة أخرى البحيرة الجميلة . وهى فى الواقع قارسة حقاً . وتظهر المنازل الريفية . حسناً ، حسناً ، ضِياع ضخمة كهذه فى ريف جبلىّ كهذا ؟ ويتواصل السفر بلا انقطاع . ويتلاشى كل شىء ويمرّ وأنت تنظر إلى جانب الطريق ويسقط خلفك ، كلّ شىء يرقص ، ويدور ، ويتلاشى . والواقع أن الكثير مختبىء تحت غلالة الخريف ، وكل شىء ذهبىّ اللون قليلاً فى ضوء الشمس القليل الذى يبدّد الغيوم . مثل هذا الذهب ، كم يومض هناك ، ويظّل لا يمكن العثور عليه إلاّ فى التراب . تلال ، نفايات ، وديان ، كنائس ، قرى ، ناس يجفلون ، أطفال ، أشجار ، ريح ، سُحُب ، قشّ ، هُراء — هل يمثل كل هذا شيئاً خاصاً ؟ أليس كلّ هذا نفاية ، وسقط متاع مُبتذل ؟ وكلايست لا يرى شيئاً . إنه يحلم بالسُحب ، وبالصور ، وقليلاً بالأيدى الإنسانية العطوفة ، المواسية ، الملاطفة . كيف حالك ؟ تسأل أخته . فم كلايست يتغضّن ، ويرغب فى أن يمنحها ابتسامة صغيرة . وينجح ، لكنْ بجهد . لقد بدا عليه أن يزيح عن فمه كتلة من الحجر قبل أن يكون فى مستطاعه أن يبتسم .

وتستجمع أخته بحذر شجاعتها لتتحدّث عن اضطلاعه قريباً بنشاط مّا عملىّ . ويومىء مُوافقاً فهو أيضا من نفس الرأى . وترفّ الموسيقى وأشعّة الضوء المتوهّجة حول حواسّه . والواقع أنه إذا أقرّ بذلك بصراحة تامة فى قرارة نفسه ، فهو يشعر الآن أنه فى حالة جيّدة تماماً ؛ يتألّم ، لكنه بخير فى نفس الوقت . ويؤلمه شىء مّا ، أجل ، حقاً ، صحيح تماماً ، لكن ليس فى الصدر ، وليس فى الرئتين أيضاً ، أو فى الرأس ، ماذا ؟ ليس فى أىّ مكان على الإطلاق ؟ حسناً ، ليس تماماً ، إلى حدّ مّا ، فى مكان مّا بحيث لا يستطيع المرء أن يعرف بدقة تامة أين ذلك . وهذا يعنى : إنه ليس شيئاً يمكن الحديث عنه . ويقول شيئاً مّا ، ثم تأتى لحظات يكون فيها سعيداً دفعة واحدة ، وحينئذ بالطبع تقطّب الفتاة وجهها ليبدو قاسياً نوعاً مّا وعقابيا ، لمجرد أن تبيّن له قليلاً كيف يعبث بحياته بشكل بالغ الغرابة . والفتاة من آل كلايست وقد حصلت على قسطها من التعليم ، وهو على وجه التحديد الشىء الذى كان أخوها يرغب فى أن يقذف به فى البحر . وهى سعيدة بطبيعة الحال فى صميم قلبها لأنه يشعر بتحسّن . وتتواصل الرحلة ، حسناً حسناً ، وأية رحلة . غير أنّ على المرء فى نهاية الأمر أن يدعها تمضى ، مركبة السفر هذه ، وأخيراً يمكن للمرء أن يسمح لنفسه بملاحظة أنه فى واجهة الفيلا التى عاش فيها كلايست توجد لوحة من الرخام تبينّ مَن الذى عاش وعمل هناك . وبوسع المسافرين الذين ينوون أن يطوفوا فى أنحاء الألب أن يقرأوها ، وأطفال تون يقرأونها ويتهجونها ، حرفاً حرفاً ، ثم ينظر كل منهم متسائلاً فى عينى الآخر . وبوسع يهودىّ أن يقرأها ، والمسيحى أيضاً ، إنْ كان لديه الوقت وإنْ كان قطاره لن يرحل فى نفس تلك اللحظة ، أو مسلم من الرعايا العثمانيين ، أو سنونوة بقدر ما هى مهتمة ، وأنا أيضاً ، يمكننى أن أقرأها مرة أخرى إنْ أحببت ذلك . وتقع تون عند مدخل مرتفعات بيرن ويزورها كل عام آلاف الأجانب . وأنا أعرف هذه المنطقة وإنْ قليلاً ، لأننى عملت كاتباً فى مصنع جعة هناك . والمنطقة أجمل كثيراً من الوصف الذى استطعت تقديمه هنا ، والبحيرة أكثر زرقة مرّتين ، والسماء أجمل ثلاث مرات . وقد أقيم فى تون معرض تجارىّ ، لا أدرى متى على وجه التحديد لكننى أعتقد أن ذلك كان منذ أربعة أعوام .

ترجمة : خليل كلفت

الهوامش

(١) كلايست : المقصود هنا (من بين مشاهير ألمان يحملون نفس الاسم) هو : هاينريش فون كلايست Heinrich Von Kleist (١٧٧٧ - ١٨١١) وهو مؤلف كوميديات (الجرّة المكسورة ، ١٨٠٨) ، ومسرحيات تاريخية (أمير هومبورج ، ١٨١٠) . وتون (بالفرنسية

Thoune وبالألمانية Thun) : مدينة سويسرية تقع بالقرب من بحيرة «تون» ويبلغ عدد سكانها ٣٦,٥ ألف نسمة (لاروس طبعة ١٩٧٨) المترجم .

(٢) السَّمَق : ثوب خارجي فضفاض يُرتدى لوقاية الملابس من الاتّساخ ، ويبدو أنه دخيل أو مُعرّب (Smock) المترجم .

(٣) الكَسْتَم : ثوب نِسْوِيّ مؤلّف من سترة وتنّورة ، ويبدو أنه دخيل أو مُعرّب (Costume) المترجم .

(٤) معركة درات عند زمباخ Sempach وهي قرية سويسرية (في كانتون لوسرن) وانتصرت فيها سويسرا على النمسويين (١٣٨٦) بقيادة أرنولد فينكريد البطل السويسري ، الفلاح المترجم .

(٥) روبرت جيسكمار Robert Guiscard (١٠١٥ ـ ١٠٨٥) أحد المغامرين الذين أسّسوا الولايات النورماندية في جنوب إيطاليا ـ المترجم .

مسرحيـة

الغـروب

مسرحية من فصل واحـد

عبداللطيف دريـالة

شخصيات المسرحية

عمر فى الثلاثين . . محاسب
رئيس المكتب
المدير
سهير فى الخامسة والعشرين « سكرتيرة »
السيدة زوجة عمر

المشهد الأول

(صباح يوم عمل . . فى مكتب حسابات إحدى المؤسسات جلس عمر . . الموظف . . وقد تجاوز الثلاثين بقليل . . يبدو شاردا . . فى مواجهة مكتبه يوجد مكتب رئيس الحسابات . . الآن ليس هناك غيرهما . . يتأمله رئيسه بغيظ . . ينهض فجأة ويقترب من عمر)

رئيس المكتب : قلت لك مرارا . . لاتبال . . دع كل شىء يمر بهدوء .

عمـــر : هه . . (شاردا)

رئيس المكتب : (يخبط على المكتب) حذرتك أكثر من مرة . . وهاهى صحتك تزداد سوءا (صمت) متى تتخلص من شرودك الدائم ؟ . . (يصرخ) . . . المستندات تتكوم على مكتبك دون أن يبت فى شىء . . إنى آسف إذا أخطرت المدير بهذا الموضوع (صمت) تعلم جيدا بأن المدير الجديد رجل صعب . لا يروق له ذلك . قد يوقع عليك جزاء . ذنبك على جنبك .

عمـــر : (ينهض) مؤكد أنى سأتخلص من هذه الحالة . . لكن متى ؟ . . لا أدرى بالضبط .

رئيس المكتب : قاوم .

عمـــر : (يجلس) أمس رأيت حلما مزعجا . .

رئيس المكتب : (يشعل سيجارة) قبل أن تسترسل فى شىء عليك أن تفتح ملفا . وتضعه أمامك على المكتب . المدير قد يمر . أنت أدرى بأنه لا يسمح لأحد بقراءة الصحف ، أو التحدث فى موضوع كرة القدم ، أو فى السياسة . رجل صعب كما قلت لك (يرفع

اصبعه) كل ما يهمه هو العمل . العمل فقط . مؤكد أنه على حق ألست معى ؟

عمــر : طبعا .

رئيس المكتب : لا يخلوْ إنسان من مشكلة . ولكن ليس معنى ذلك أن تعبث فى تلك الساعات القليلة التى يدفعون لنا أجورا من أجلها ، ونشغلها بسرد الحكايات والأحلام (ساخرا) انظر . . انظر . . هذا خطاب من شركة التوزيع . استعجال لخطاب سابق ، سبق أن حولته إليك لتبحثه . ماذا حدث بشأنه ؟ . . ـه ؟ . . (يصرخ والآخر شارد) ماذا فعلت بشأنه ؟ .

عمــر : (**يقف فجأة مضطربا . . يحاول البحث عنه**) آه . . لابد أننى حفظته . معذرة ياسيدى . كل شىء يختلط على . لقد فقدت همتى لمتابعة العمل .

رئيس المكتب : ما ذنبى أنا ؟ . (**ثائرا**) سأخبر المدير . مؤكد أن توقيع جزاء عليك (**يقهقه ساخرا**) قد يعيد إليك صوابك . لقد جف ريقى . ماسدت أتحمل أكثر من ذلك .

عمــر : (**يلاحقه**) أرجوك . أعطنى فرصة أخرى .

رئيس المكتب : (**يتوقف**) حسنا . يجب أن تبحث عن خطاب شركة التوزيع فورا ، وترد عليه اليوم . إنك إذا لم ترد عليه . . سأرد عليه أنا بالطبع . (**يقهقه ساخرا**) أنت تعلم جيدا ما يمكن أن يحدث بعد ذلك . المدير رجل صعب . صعب جدا . (يقهقه)

عمــر : (ينهض) ليلة أمس لم أنم . حاولت أن أتعاطى مهدئا . لكنَ شخير زوجتى كان يقلقنى باستمرار . حتى أتت على لحظة كنت أود فيهْا أن أخنقها .

رئيس المكتب : (يصرخ) تخنق زوجتك . . ياجنون ؟ .

عمــر : كان شخيرها مزعجا كالمنشار . . وكنت أعلم بأن لن أتمكن من النوم . وبالتالى سأفقد صوابى . وسأحضر إلى العمل وأنا شارد الذهن ، بليد العقل . ومع ذلك تركتها وذهبت إلى حجرة الصالون ، ونمت هناك بعض الوقت (**صمت . واضح أن رئيسه لا يبالى . ولكن عمر يثور**) قلت لك إنى نمت . نمت نوما عميقا . بعد أن تخلصت من شخير زوجتى .

رئيس المكتب : آه . (**يقف**) انظر . . انظر . . هذه مذكرة أخرى من رئيس الحسابات يطلب فيها التحقق من أرصدة العملاء .

عمــر : حسنا . سأبحثها غدا .

رئيس المكتب : غدا . غدا . كل شىء عندك غدا . أليس كذلك . (**يسخر**) وغدا هذا لن يجىء أبدا ، حتى لو نمت على الرصيف ، لا فى حجرة الصالون . . (**صمت**) لم أعد أطيق تحمل مسئولية عملك المهمل المتراكم . كلها أيام وسيتم تقفيل الدفاتر ، استعدادا لإعداد الميزانية . سيكون مكتبنا مسئولاً عن تأخيرها . ستسبب كارثة .

عمــر : أرجوك ياسيدى . أرجوك ساعدنى

رئيس المكتب : لا فائدة منك . لماذا لا تطلب تحويلك إلى الطبيب ؟

عمــر : (**يجلس . . يعاوده الشرود**) الطبيب . . (**فجأة ينفجر فى الضحك**)

رئيس المكتب : حالة مثل حالتك السيئة . . لا يجب السكوت عليها . .

عمــر : (**يقف فجأة**) ذهبت . ذهبت ياسيدى أكثر من مرة . لكن ما الفائدة .

رئيس المكتب : هاها . هكذا تذهب إلى الأطباء دون أن تخبرنى (**يقهقه**) . لابد أن الطبيب يرى فى حالتك شيئا غريبا . ماذا قال لك الطبيب ؟

عمــر : لاشىء . أعطانى المهدئات والمسكنات ، وقال لى : إننى مصاب بحساسية عصبية فقط . فى آخر زيارة كنت عصبيا جدا . طلبت منه أن يوضح لى مرضى بالضبط . . تصور ماذا قال ؟

رئيس المكتب : ماذا قال ؟

عمــر : علاجك الوحيد هو أن تذهب بعيدا . بعيدا جدا . هاجر . ابحث عن عمل فى

الخارج . أو فى أى مكان ناءٍ بمصر . ثم أضاف . يجب أن تذهب وحدك . تأملته كثيرا ولكننى . . (**يتوقف**)

رئيس المكتب : ولماذا كل ذلك ؟ .

عمـــر : لم أمهله كثيرا ليكمل سخريته منى . بالطبع كان لابد أن أثور فى وجهه . . قلت له إنك لست طبيبا . إنك جزار . وخرجت بعدها شاردا فى الشوارع . تلاحقنى صورة هذا الوغد . لم أثق به أبدا . (**يقهقه**) وعلى كل لقد كنت أضلّله . . (**صمت**) فهمت أنه يود أن يطيل علاجى . طبعا هو المستفيد ، والشركة تدفع . وأعصابى تحترق . . وهكذا . .

رئيس المكتب : اجلس . استرح . .

عمـــر : (**يجلس . . يشرد قليلا . . ثم ينفجر فى الضحك مباشرة**) . ثم كذبت عليه . . أتدرى لماذا ؟ .

رئيس المكتب : (**ضائقا**) كذبت على الطبيب .

عمـــر : كان يعتقد أننى طفل مخبول .

رئيس المكتب : (**ينهض ويفتح باب الحجرة ثم يغلقه بعصبية**) لا أجد مبررا حقيقيا لكل ما تفعله .

عمـــر : لم أكتشف ذلك إلا بعد الخروج من عيادته . وعندما يتأكد لى ذلك أضحك من أعماقى . كنت أُخبره بأشياء ما كان يحق لى أن أحكيها له .

رئيس المكتب : مثل . . (**يبدأ بمزاولة عمله**)

عمـــر : حكيت له حكاية ظريفة . أنا فعلا تشككت فى حدوثها . لكن لا أدرى بالضبط كيف ورد على لسانى كل شىء بيسر وثقة قوية . لم يشعر الطبيب أبدا بأننى أكذب عليه . كان المسكين يجهد ذهنه محاولا تحليل روايتى (**صمت**) كانت روايتى تمتاز بالدقة والإقناع . لحظتها ، شعرت بغبطة فائقة .

رئيس المكتب : (**يرفع رأسه**) ماذا قلت له ؟

عمـــر : سردت له وقائع كثيرة تخص أناسا أقوياء . ربما كنت قد قابلتهم فى الشارع ، أو قرأت أو سمعت عنهم . أناس أقوياء . أقوياء وشجعان جدا . تتخلل حياتهم أحداث عنيفة ورهيبة . الشىء المهم أنهم كانوا ينتصرون على محنهم فى أغلب الأحيان (**صمت**) فى كل زيارة كنت أستغرق فى سرد بطولة . أو موقف ممتاز (**يضحك**) والمدهش أن الطبيب المغفّل لم يلحظ أنها وقائع لا تخصنى . أبدا .

رئيس المكتب : (**يقهقه ساخرا**) من منا لم يتصور نفسه لحظة يكون فيها ملكا ؟ أو نبيلا ، أو قديسا ، أو فاجرا ، أو عاهرا ، أو لصا ، أو متسولا . كل الصور الأخرى التى تجذب الإنسان ، وتثير خياله .

عمـــر : (**يقف ثائرا**) لماذا لم تعش تحت وطأة صورة منها ؟ .

رئيس المكتب : (**يقف**) ربما لأننى رجل عمل فى أغلب الأحيان . طموحى محدود .

عمـــر : (**ينفجر فى الضحك ثم يجلس**) مرة سألنى عن الكتب التى أقرأها اندفعت أسرد له أسماء كتب فى الطب والاقتصاد والأدب والموسيقى وعلم الجمال . (**يقهقه مرة أخرى**) ربما كنت قد قرأت عنوانها فقط . كنت أتأمل وجهه لأرى أثر ذلك . (**يقهقه**) كان مبهورا .

رئيس المكتب : بسيطة . مؤكد أنه فهم كل شىء فى النهاية .

عمـــر : (**ينهض**) قلت لك ياسيدى . . إننى كنت أضلله .

(**يدق فجأة جرس التليفون**)

رئيس المكتب : حسن . نعم ياسيدى . حضر اليوم . إنه مستغرق تماما فى عمله بطريقة أفضل من أمس . ثرثار . لالا . أرى أن تعطيه فرصة ياسيدى . مؤكد . سيتخلص من هذه المتاعب . مصحة . لالا . لا داعى . استمراره معنا أفضل . كل شىء فى وقته ياسيدى . لا . لن تتأخر الميزانية مطلقا . كل شىء فى ميعاده . طبقا للجدول الزمنى .

تماما تماما . شكرا . شكرا ياسيدى .

(يضع السماعة)

عمــر : من ؟ .

رئيس المكتب : المدير .

عمــر : يتجسس على . يتتبع خطاى .

رئيس المكتب : **(يبدو مشغولا)** هه . لا أدرى بالضبط . ماذا تقصد ؟

عمــر : أعلم أنه يضطهدنى . . أنا ياسيدى لم أكتب أية شكوى ضده . لم أسرد لأحد سرا من أسرار العمل . كل شىء سرّى لابد أن يبقى بعيدا عن الآخرين . أليس كذلك ؟ . **(صمت)** مؤكد أن هناك من يفتن علىّ عنده ، لكى لا أحصل على درجتى فى الوقت المناسب . هل تعتقد أنى سأنال ترقية هذا العام ؟

رئيس المكتب : بصراحة . فكرة المدير عنك سيئة جدا . **(صمت)** لكن ، مازال هناك وقت لإصلاح كل ما فسد . حاول .

عمــر : **(يقهقه)** نسيت أن أذكر لك ، بأن الطبيب الوقح راح يسألنى كيف تنام مع زوجتك . وكيف تعاملها جنسيا . ورغم أنى فقدت الرغبة لزوجتى منذ عام **(يقهقه بطريقة مثيرة ومكتومة)** ولم أقربها ، فقد أخبرته بأن كل شىء على مايرام . على مايرام ياسيدى ، بطريقة طبيعية للغاية . **(يقهقه مرة أخرى)** قلت له : إن كل شىء يفيض ويتدفق فى حياتنا الجنسية الخصبة .

رئيس المكتب : كذبت عليه ؟ .

عمــر : كان سؤالا خبيثا . وكان لابد أن أجد له إجابة مناسبة . كان يود أن أخبره أنى عاجز جنسيا **(منفعلا)** يود أن يصل إلى البداية . أية بداية لمشكلتى . كنت أعتقد ذلك فى البداية . ولكنه راح يسأل عن عنوان زوجتى . فهمت بالطبع . كان يطلبها للمقابلة ، ثم يسألها أسئلة خبيثة . وعندما سألنى عن أبى وأمى فهمت تماما اللعبة . كان سيطلب أيضا أمى . ليسألها هى الأخرى . أما أبى فكان لابد أن يصرخ فى وجهه .

رئيس المكتب : أنا لا أفهم شيئا .

عمــر : وطبعا كان سيطلب أيضا عناوين أصدقائى ، وصديقاتى ، وأساتذتى وكل مخلوق عرفته ، حتى الأطفال .

رئيس المكتب : أنت مخطىء . مخطىء تماما **(ينهض ويحضر مستندات من الدولاب)** كان عليك أن تسرد الحقائق فقط .

عمــر : **(ثائرا)** هل كنت تود أن أخبره بأن زوجتى مجنونة ؟

رئيس المكتب : **(ينهض ويتأمله بغيظ)** زوجتك مجنونة ؟ .

عمــر : نعم ياسيدى . . منذ أن تزوجتها وقد بدا عليها الجنون . فهى ترتكب حماقات ضدى لا يصدقها عقل . وعندما أثور . يتحول كل شىء فىّ إلى نار . لحظتها أحترق . تجلس هى وتقهقه قهقهة بطيئة للغاية . هذه هى اللحظة الوحيدة التى تضحك فيها . أما أنا ، إذا عادت إلى شفتى ابتسامة ما ، أو ضحكة لسبب أو لآخر ، فإن ذلك لا يروقها . زوجتى خبيثة لئيمة ، وللأسف . هذه الحقيقة لم أكتشفها إلا مؤخرا .

رئيس المكتب : خبيثة . لئيمة . يجوز . أما مسألة الجنون هذه فلا أصدقها .

عمــر : كنت أحلم بتلك الزوجة التى تتعاطف مع آمالى وكبريائى وثقافتى . لكن حلمى لم يتحقق **(صمت)** فقد تزوجت زوجة عانيت منها الكثير .

رئيس المكتب : هانحن نقترب من الظهيرة . لم نفعل شيئا ذا قيمة .

عمــر : غدا ياسيدى سوف أنجز أعمالا هائلة .

رئيس المكتب : تلقى كل شىء على زوجتك . . لماذا ؟ . الله أعلم .

عمــر : ماذا تقصد ؟ .

رئيس المكتب : قد يكون العيب منك .

عمـــر : العيب (صمت) .

رئيس المكتب : نعم .

عمـــر : لا ياسيدى لا . اسأل عنى تلك الفتيات الجميلات ، اللاتى كن يتنافسن على . زوجتى كانت محظوظة بالنسبة لهن .

رئيس المكتب : (يقهقه) محظوظة ؟ !

عمـــر : لأنها فازت بى . (صمت) اسأل عنى أصدقائى . فى المدرسة الثانوية . أو فى الجامعة . زملائى فى العمل السابق (صمت) . (ثم يثور فجأة) اسأل عنى كل الناس .

رئيس المكتب : (يتهكم ويسخر) ولماذا أسأل الآخرين ؟ . . لماذا لا أسأل نفسى ؟

عمـــر : (ينهض ويقترب من رئيسه) غضبت ياسيدى ؟ .

رئيس المكتب : لا .

عمـــر : (يقهقه قهقهة طويلة) . . رئيس المكتب يرفع رأسه بغيظ ويتأمله بضيق ثم يجلس مسترخيا) مرة أعدت زوجتى لى الطعام . آه . طعام الغداء وكنت جائعا جدا . فاقتربت لألتهم الطعام ، وسرعان مادعوتها لتشاركنى إياه حسب ما كان يجرى دائما . أنا لاأتناول طعاما بدونها أبدا . ولكنها رفضت ، وأصابتها رعشة غريبة . عندئذ تملكنى الخوف ، وركبنى الشك ، ثم نهضت فجأة ، وأنا أنظر إليها نظرات قاسية . كان كل شىء واضحا . تخلصت من الطعام بسرعة . وعندما جاء الليل . لم أنم فى حجرتها . وفى منتصف الليل جاءت تربت على كتفى لتوقظنى . بالطبع كانت تطلب شيئا ما . أنت فاهم طبعا (يهز رأسه) لكنى رفضت (صمت) لو كنت أنا الذى أرغب فى هذا الشىء لكانت قد ادعت أنها مريضة ومرهقة . (صمت) وعندما كنت أستيقظ فى الصباح مغموما حزينا ، كنت أجدها تضحك بالطبع . تضحك نكاية فىّ . أليس كذلك ؟ .

رئيس المكتب : (ينهض) هل تعتقد أن الزوجة سيارة يجب أن تكون جاهزة فى كل وقت . ثق تماما أن ما تعتبره هاما جدا ، ومضايقا لك إنما هو أمر طبيعى ، يقابل أى زوج وأية زوجة . إننى أتفق مع الطبيب بأنك حساس أكثر من اللازم .

عمـــر : (ثائرا)أنت لم تسمع منى شيئا حتى الآن . ولو كان هناك وقت لحكيت لك المزيد .

رئيس المكتب : بعد الميزانية سأسمع منك المزيد .

(ينهض ويتوجه الى الباب حاملا بعض الملفات . عمر وحده الآن . تدخل سكرتيرة المدير ومعها كراسة قديمة تخص الأستاذ عمر)

ســهير : أستاذ عمر . خطك ردىء جدا للأسف .

عمـــر : اخفضى صوتك .

ســهير : أرجوك . اعفنى .

عمـــر : إنها خدمة . خدمة خاصة . إنها مذاكراتى (يبتسم)فى هذه الكراسة كل شىء عنى .

ســهير : أستاذ عمر . معذرة . إنى آسفة . بصراحة . إن كل شىء بهذه المذكرات مخجل وغامض . .

عمـــر : كلها كلمات واضحة . ليست رموزا . لالا . إنها واضحة . واضحة . .تماما . .

ســهير : (تقهقه)آه . معذرة . معذرة . أعفنى أرجوك .

عمـــر : توقعت هذا .

ســهير : ماذا توقعت ؟(تضحك)

عمـــر : إنك سترفضين كتابتها (صمت) ، وإنك ستعودين بها إلى ، وسوف تنفجرين فى الضحك . كان عليك أن تعلمى أنها أشياء خاصة . خاصة جدا . وليس مهما على الإطلاق أن تفهميها . . (يقهقه)اكتبيها فقط . إنها أشياء تعنينى جدا . أعلم أنها ذكريات فى حكم الماضى . الماضى عندى حى ورائع دائما . (يبتسم)معذرة . . هناك أشياء يراها الإنسان ضرورية فى حياته . وذلك حقى .

ســهير : مع احترامى لرأيك ياسيدى . لو اكتشف ذلك المدير سيوقع علىّ جزاء .

عمـــر : لالا . لن يلحظ شيئا .

سهير : ثم إنها أشياء خاصة . خاصة جدا . كان يجب أن تخطّها بيدك فقط . أنظر مثلا (**ينهض**)تلك الفقرة التى تحكى فيها موقفك من تلك الفتاة التى كنت تطاردها بالجامعة . لماذا أنت مصر على إدانة نفسك ياسيدى فى كل كلمة . لالا . أعتقد أنها أشياء يجب أن تمحوها من ذهنك كلية .

عمر : (**يصرخ**)أنت مجنونة . ألا تدرين . إنها ميراثى ، وكل ميراثٍ به الحلو والمر .

سهير : (**تقهقه**)وهذا الموقف من والدتك . ووالدك . إنه مفجع . تتهم أباك بالجهل والغباء وسوء معاملة أمك . ثم تعود لتتهم أمك بأنها تعشق جارها . وعلى فكرة . هل والدتك مازالت حية ؟ .

عمر : لاأدرى بالضبط . ولايهمنى فى هذه اللحظة إن كانت حية أم لا . المهم أن أسجل ذاكرتى . ذاكرتى ضعيفة جدا . وأشعر أنها ، فى المستقبل القريب قد تمحى كلية . . سوف يضيع منى كنز لن أعثر عليه أبدا . (**تهز كتفها**)كيف يمكن لإنسان مثلى أن يغوص بذاكرة أخرى . إنها الشىء الوحيد الذى يخصنى والتجربة الخاصة إذا فقدت لاتعوض أبدا .

سهير : لماذا تصر على ذلك . لماذا يتعلق طموحك بالماضى . هل فقدت الأمل فى المستقبل ؟

عمر : فى الماضى كان كل شىء ثريا ورائعا . يستحق الاحترام . أما الآن . (**يقهقه**)فكل لحظة تدعو للرثاء .

سهير : دعك من كل هذا . أنا كصديقة لك . أعترض على كل الكلمات التى كتبتها عن زوجتك . إنها حقا لم تنجب أطفالا . لكن ليس معنى ذلك أن تتهمها بالكسل والإهمال والعجز .

عمر : (**يجلس ضائقا**)أرجوكِ اكتبى كل شىء كما هو . لاأستطيع أن أزيف شيئا .

سهير : يجب أن تعيد صياغتها مرة أخرى .

عمر : لن أعيد شيئا . (**يخبط على المكتب**) لماذا قال الطبيب لى ، يجب أن تبحث عن عقد فى دولة أجنبية . أراد أن يبعدنى عنها . ولكن بطريقة لبقة . هل تعتقدين أن الطبيب كان على حق ؟ . . أنا مازلت غير واثق على الإطلاق فى أى كلمة قالها .

سهير : ماأفهمه أن البعد لايحل مشكلة بين زوجين أبدا . إنه يزيد الأمر تعقيدا .

عمر : (**يقهقه . يصمت قليلا ، ثم يهب واقفا**)أراد لى موتا فى عينيها . وأراد لها راحة أبدية بعيدة عنى . إنه يتصرف كإله . آه تذكرت ربما كان الطبيب يشعر بأنها إنسانة لاتستحق إنسانا مثلى . أو العكس ، سهير : مارأيك . أليس الأمر كذلك ؟ .

سهير : بالنسبة لنزواتك وغزواتك الجنسية ماأهمية تسجيل هذه الأشياء . أعتقد أنها غير مستحبة . كيف تبقى عالقة فى ذاكرة إنسان تزوج ، وودّع مرحلة الطيش .

عمر : (ثائرا) إنها أعظم أيامى . . إنها مهمة للغاية .

سهير : أنا لاأرى ذلك .

عمر : إنها صُلب الموضوع .

سهير : وهل كنت حقا تشى برفاقك الثوار فى الجامعة ، وطلبت من مكتب البوليس السرى مكأفاة لذلك (**تتصفح الكراسة**) .

عمر : كيف وضعت إصبعك على هذه الفقرة ؟ . كيف قرأتها ؟ (**يصرخ**) أنا لم أشِ بأحد .

سهير : خطّك .

عمر : لا . ليس الأمر كذلك . إننى أثق بك جدا . لقد قبضوا علينا وضربونا ضربا مبرحا .

سهير : (**تقهقه**)متى حدث ذلك ؟ .

عمر : (**يصرخ**) أتسخرين منى ؟ . أنظرى أنظرى . (يفتح قميصه بعنف فيمزقه) انظرى إلى ظهرى . انظرى جيدا . أنا لم أتخاذل . تحملت كثيرا . لحظتها كنت سعيدا . رغم أننى كنت أتألم . أنا لاأود أن أخدعك . لقد فكرت تفكيرا قاسيا فى تلك اللحظة . لقد قفزت فى رأسى آلاف الأسئلة ، وآلاف الأجوبة أيضا . لقد تعلمت القسوة والجنون .

سهير : (**تقهقه**) ارتد قِميصَك .

(فى هذه اللحظة ومازال صدره عاريا

وظهره واضح عليه آثار التعذيب . يفتح رئيس المكتب الباب بهدوء على أثر صراخه . يقف برهة يتأمل كل شيء ، ثم ينسحب ببطء وهو يمط شفتيه غضبا) .

عمر : عندما قدموا لنا أسماء لانعرفها ، قالوا لنا : هؤلاء اعترفوا بأنهم أعضاء التنظيم الرئيسي . وبعد أن ضربونا ومزقوا جلدنا ، وجدت أن المسألة لاتستحق كل ذلك مني . اكتشفت غبائي . لم أكن أرغب في هذا الأسلوب من الكفاح . . لالا . وجدت أن المسألة لاتستحق مني كل ذلك . لقد كتبوا ما أرادوا وزيفوا كل شيء . وبعد أن عذبونا راحوا يضحكون . ووقع البعض في النهاية وكنت منهم . وعندئذ فكوا قيودي ، وأطعموني بكرم كانوا يودون مني أن أكذب . ووافقتهم بالإكراه والضغط .

سهير : (ساخرة) وافقتهم . اعترفت على زملائك .

عمر : كنت أدرك أنني نقيّ أمام نفسي . أرادوا شيئا معينا ليخدعوا به أنفسهم . لم أومن يوما بأن أضع نفسي في دائرة التعذيب . لالا .

سهير : أنا لاأفهم شيئا .

عمر : أومن فقط بالمدفع والبندقية . لكل إنسان أسلوبه الخاص . كل شيء باطل لابد أن يسقط .

سهير : (تمط شفتيها) ماأهمية كل ذلك ؟ .

عمر : أرجوكِ . إنها غاية الأهمية . إنها مرحلة مهمة جدا من حياتي

سهير : (ثائرة) ثم مسألة تفوقك في الدراسة أذلك أمر حقيقي ؟ . أم أنه غرور ؟ .

عمر : الشهادات تثبت كل ذلك (يخرج لها من المكتب شهاداته) انظري التقدير . امتياز مع مرتبة الشرف . هذا فضلا عن النشاط الرياضي والثقافي ، وزعامة اتحاد الطلاب . ألم أقل لك إنه كان ينتظرني مستقبل باهر .

سهير : (تضحك بخبث وسخرية) لماذا لم تتضح موهبتك في عملك هنا ؟

عمر : (يسترخي تماما)لقد وضعت يدك على الدمل .

سهير : الدمل ؟

عمر : نعم . .

سهير : (تقفز أمامه) هل تعتقد أن المدير وصل أم لا ؟ .

عمر : الاجتماع سيطول . لعله انصرف .

سهير : حقا . لابد أنه انصرف مالم يعد حتى الآن . لحظة واحدة . (تخرج) .

(في تلك اللحظة يدخل رئيس المكتب ليأخذ بعض الملفات . . يحملق من حين لآخر في عمر . والآخر مسترخ تماما . يضرب الأرض بقدميه . ثم يخرج . يضرب الباب بعنف وهو يردد)

رئيس المكتب : شيء لايطاق . شيء لايصدقه عقل . (يخرج) (عمر وحده الآن . يتناول الكراسة ويتصفحها بهدوء . تعود سهير)

سهير : مازال الاجتماع منعقدا .

عمر : حسنا (ينهض) تودين أن أكلمك عن الدمل ؟ .

سهير : معذرة . قبل أن توضح لي حكاية الدمل . هناك هذه الفقرة الخاصة بموقفك من زميلك الذي اصطحبك لرؤية مباراة كرة القدم. (تصرخ) مالذي دفع بك ياأستاذ لكي تفقأ عينيه ؟ .

عمر : (يعود ويجلس مغموما) كم احترت لذلك . ولكن المسألة عندما جلسنا في المدرج . حيث كان الزحام والصخب (يتوقف) لاأدري لماذا صمم صديقي على أن أصحبه لرؤية هذه المباراة ؟ كانت مهمة حقا . كانت بين ناديين كبيرين . المهم عثرنا على أماكن في النهاية ، بصعوبة طبعا وبدأت المباراة ، ولاأدري أي الفريقين قد حقق هدفا بسرعة غريبة في اللحظة الأولى من المباراة . فتحولت المدرجات إلى ضجيج لايطاق ، واندفع زميلي يسب ويلعن نصحته أن يكف عن ترديد هذه الألفاظ الجافة . وأن يجلس في هدوء وأن يهمد ، دون جدوى . صرخت في وجهه ناصحا مرة أخرى . . قلت له يجب ألا تنصاع لهذا الجنون . طلبت منه فقط أن

يرى ، وأن ينفعل بهدوء . وما كاد يصمت دقيقة واحدة حتى أقحم نفسه فى نقاش حاد مع آخرين . كانوا يجلسون بجوارنا . وأخطأ زميلى فى حق الآخرين . وطلبت منه أن نذهب ، ونترك المباراة فورا . ولكنه لم يطاوعنى . رفض وأصر على أن يكمل المباراة . كان متحمسا بجنون .

سهير : صديقك هذا ممتع حقا . (صمت) يحب الصخب والعنف (صمت)

عمر : (يرمقها بضيق) قلتِ ممتع ؟ .

سهير : نعم (**تقهقه**)

عمر : أنت عبيطة مثله تماما . هل أصابك هوس الكرة أنت الأخرى ؟

سهير : إنها تمتعنى حقا

عمر : عندما أصر على موقفه همست له بالخروج . ولكنه راح يسبنى . واستمر يكيد بحيوانية للجالسين بجوارنا . وفجأة احتدم العراك . عندئذ كان وحده فى مواجهتهم . تراجعت عن موقفى ضده فورا . كانوا كثرة . واستل أحدهم مطواة . لم ينقذ الموقف إلا هدف الفريق الآخر . عندئذ تراجع حامل المطواة قليلا ، ثم أخرج لسانه لصديقى . فهجم عليه . المهم . بعد لحظات ، وبدون قصد وجدت إصبعى هذا دخل عينيه ففقأها فورا . وفرّ الآخرون عندما رأوا الدم . وفى الطريق إلى المستشفى خدعته . (يقهقه) قلت له إنهم هم . وعندما نظر بعينه الأخرى إلى إصبعى الذى كان ملوثا بدم عينه . قلت له إننى كنت أود أن أعرف مدى الإصابة

سهير : (تنهض) أعتقد أن ذلك الشىء . كان يجب أن تتلافى ذكره فى المذكرات

عمر : (يصرخ) قلت لك من قبل إننى لا أزيّف شيئا . كل ذلك حدث . (يقهقه)

سهير : ما الذى يضحكك ؟ .

عمر : **فى الطريق الى المستشفى . كانت عين صاحبى تدمع ، وعينه الأخرى تدمى . لم أكن أعلم بالضبط ما يجول بعقله فى هذه اللحظة . المهم أننى كنت أنفجر فى الضحك من آن لآخر . وكان المسكين يتساءل ؟**

سهير : بماذا كنت تجيبه ؟

عمر : كنت أراوغه طبعا وأخدعه .

(يدخل عامل البوفيه . يقدم الكوكاكولا للأستاذ عمر والسيدة سهير)

عمر : كيف حال زوجك ؟

سهير : لا تذكرنى به .

عمر : لماذا ؟

سهير : (تسخر) كومة من اللحم الميت تطاردنى . كل شىء فى حياتى ممل ممل بدرجة مدهشة . فى المنزل لا أراه إلا صورة مشوشة . شبحا يتحرك لكننى أسمع ضحكات المدير ورواد مكتبه الظرفاء . هناك رجال كثيرون يثيرون خيالى . (يقهقه) وفى المكتب يتجسد لى زوجى منفّرا مراقبا لكل تصرفاتى .

عمر : كنت أعتقد أنك سعيدة . (يقهقه) هل المدير يمتعك ؟ .

سهير : لا شأن لك . ولا تضيع وقتى . أنظر إلى هذه الفقرة (تقترب منه) حقا .
ما هى الأسباب التى دفعت بك لتهشّم راديو زميل آخر ؟

عمر : (ينهض ويتجول فى الحجرة) ثمة إعلان راح الراديو يردده مرارا

سهير : (تقهقه) قلت : إعلان ؟

عمر : (يستدير نحوها بعنف) كان يطاردنى فى كل مكان . وفى النهاية تأملت هذا الموضوع بشىء من التأمل البسيط (يصرخ) كان يطاردنى أيضا فى منامى . شعرت بأن عقلى مقهور . لا يستطيع أن يقاوم كل هذا الضغط .
كتبت رسالة إلى مدير الاذاعة طلبت فيها أن يخفف حدّة الإعلانات وتكرارها الممل .
(يثور) ليس من حق كل من معه نقود أن يسخر ويأسر عقولنا خدمة لإعلانه .

سهير : كان يجب أن تغلق الراديو أو تحوله إلى إذاعة أخرى .

عمر : فى أغلب الأحيان كان يحدث ذلك . ولكنى كنت أسير فى الشارع فأسمع الإعلان كمطرقة تدق فى جمجمتى . ثم أجلس فى

المقهى أو فى الترام أو فى الأوتوبيس أو الكازينو . فى كل مكان تقريبا كان يطاردنى . وعند صديقى ، كنا نناقش موضوعا جادا . وفجأة فتح ابنه الراديو . وبدأ الإعلان ، وكأنه قاتل مؤجر ضدى يتبع خطاى . فقدت تركيزى وراح صديقى ينظر إلى كثيرا . ينتظر منى إجابة محددة على تساؤلاته الحادة العميقة ، فشلت فى أن أحصر ذهنى .

سهير : رفعت طفاية السجائر الثقيلة ، ثم قذفت بها الراديو ، فتهشم فورا .

عمر : (يصرخ) كان على أن أقاوم . . (صمت)

سهير : شىء مؤسف حقا . لماذا تلتفت لهذه الأشياء التافهة ؟

عمر : لأنها تحاصرنى (يصرخ)

سهير : (تقهقه)

عمر : أتسخرين منى ؟ .

سهير : لا . المهم ماذا حدث لصديقك ؟ .

عمر : (يسترخى) فوجىء طبعا . نظر إلى كثيرا جدا . لكنه لم يتحرك . وظل ساكنا أدركت مدى حزنه بعد ذلك . وتمتمت بكلمات قليلة عن سخف الإعلان ومطاردته لعقلى وكيانى . ورحت أشرح له بأنه يمثل قوة مضادة لكل ما يدور فى رأسى . يستهلكنى . ويطيح بتوازن عقلى . لكنه لم يبال بالطبع . (يقهقه) ووقف المسكين أمام زوجته حائرا . لم تنبس شفتاه بكلمة واحدة . وعندما نظرت فى عينى زوجته ، وجدت فيها رغبة قوية لكى تهجم على وتخنقنى . فخرجت مسرعا .

سهير : ليتك تأخذ بنصيحتى ؟

عمر : نصيحة ؟

سهير : نعم . أود أن تأخذ هذه الكراسة وتمزقها تماما ثم تلقى بها فى المرحاض .

عمر : أنت مجنونة ؟ (تقهقه) . ذكرياتى . لالا . أنت مخطئة تماما .
(يقهقه ساخرا)يا لتفاهة عقلك . (ثائرا) أنت مخطئة (تنفجر فى الضحك) كنت متأكد من ذلك .

سهير : متأكد من أى شىء ؟

عمر : أنك ستسخرين منى فى النهاية . أعلم بأنى أطلعتك على أشياء قد لا تكون هامة بالنسبة لك . ولكنها مشاعرى ، وسلوكى ، وحياتى (تقهقه) لم أدرك أنك تافهة الى هذا الحد .

سهير : (تقهقه أكثر وأكثر) لكل إنسان ذاكرة . يعدم فيها ما يزيد عن حاجته اليومية .

عمر : أتدرين من هم الذين يعدمون آلامهم ، او يجترونها بغباء وبلادة . مثل هؤلاء مثل القطارات والسيارات من المركبات(صمت) كيف يكون حالنا عندما نعدم نبض حياتنا ؟ وخاصة أحلامنا التى لم تتحقق ؟ .

سهير : ماذا تود للناس أن يكونوا ؟ .

عمر : أن يبقى كل شىء مشتعلا فى رؤوسهم . كل شىء يجب أن يبقى وينبُض .
الألم ، والأمل ، والشعور بالآخرين . إننى ألمح هياكل بشرية . تغدو وتجىء تحتك وتتصارع فيها لا جدوى منه .

سهير : هذه هى الحياة .

عمر : إنه الموت . الموت الحقيقى .

سهير : (تقهقه من أعماقها)رغم كل ما تعانيه ، وما يجعلك مضحكا أحيانا . فأنت رجل ممتع .

عمر : (يسخر)ألا يحدثك زوجك عن أشياء شبيهة بذلك ؟ .

سهير : لا . كل همه ضبط المصاريف . والحلم بالأبناء . يحاول أن يشترى قطعة أرض فى طرف المدينة ليبنيها . لا يقرأ شيئا .

عمر : هل هو سعيد ؟ .

سهير : لا أدرى بالضبط . فى الظاهر يضحك كثيرا . أما من داخله فهو حزين جدا وغاضب دائما .

عمر : (يسترخى) كل شىء توقف عندى .

سهير : بالعكس . كل شىء عندك ينبض بعنف . ويشتعل داخل رأسك وقلبك . ولكن مثل هذا الإنسان قد يحترق فى النهاية .

عمر : هذا الطراز من البشر سيبقى . سيكون هو الشاهد الحقيقى على الحياة . ومع هذا . فأنا

واثق بأن كل شيء سوف يستعيد وجهه النقي .

سهير : (**تفتح الباب . تتحدث مع الساعي الذي لا يظهر**)ألم ينته الاجتماع بعد ؟

ص . الساعي : لا يا سيدتي . لا ، ما زالوا مجتمعين .

سهير : أخبرني فور أن ينتهي الاجتماع .

ص . الساعي : سأفعل .

(**تخرج وتغلق الباب خلفها . يفتحه فجأة رئيس المكتب . يبدو ثائرا**)

رئيس المكتب : المدير ألقى على اللوم . لم تنجز تلك الأعمال المطلوبة (**صمت**) أين مذكرة التسوية الخاصة بحسابات المخازن ؟ كيف توقع على حساب المخازن ورصيده دائن . كيف بالله عليك ؟ ضجوا بالضحك في الاجتماع . أتدرى لماذا ؟ لأني أيضا وقعت عليه بعد توقيعك (**صمت**) ستكون سببا في نكبتي . أين المذكرة ؟

عمر : (**ينهض**)أية مذكرة ؟

رئيس المكتب : مذكرة المخازن الأولى .

عمر : (**يبحث دون جدوى**)ليست عندي يا سيدي .

رئيس المكتب : هل مزقتها ؟ (**صمت**)هل مزقتها ورميت بها في سلة المهملات (**صمت**)في الاجتماع لأني وثقت بعملك ووقعت بسرعة .

الساعي : المدير يطلبك يا سيدي .

رئيس المكتب : أين أخفي وجهي . لماذا لا يفصلونك ، أو يأمروني بقطع لسانك . (**يخرج . يحمل بعض الملفات**)

عمر : (**مسترخيا . ضائقا . . تدخل سهير وهي تقهقه**)

سهير : ماذا هناك ؟ .

عمر : رئيس المكتب يسخر مني ويلومني

سهير : مسكين (**تقهقه**)

عمر : هل أنا بلوة ؟ .

سهير : قال ذلك ؟

عمر : تصوري .

سهير : عندما يعود لصفائه سوف يعتذر لك .

عمر : ليس هناك فارق بينه وبين أية دمية هنا . شأنه شأن المكتب . شأن الملفات . شأن الحائط . شأن أي شيء جامد .

سهير : دعنا هنا في الكراسة . كم نسخة تود أن أطبعها لك ؟

عمر : أربعة .

سهير : أما زلت متحمسا ؟

عمر : طبعا . وأرجوك ألا تدعى أحدا يطلع عليها . احذري رئيسي بالذات .

سهير : (**تقلب صفحاتها**)انظر . انظر . أنا لا أعرف كيف أرسم هذه الصور الغريبة . أنا لا أفهم في الفنون كثيرا . ولكن هذه صور لا تروقني .

عمر : اتركي الصور . سأرسمها مرة أخرى على كل نسخة .

سهير : كنت أود أن أخبرك أن هناك سيدة كانت تجلس بجوار الباب سألت عنك

عمر : (**مذهولا**)سيدة تسأل عني ؟

سهير : نعم .

عمر : لم تذكر اسمها ؟

سهير : (**تقهقه**)سيدة جميلة للغاية . هل أنت على علاقة بها ؟

عمر : لا . لا أعتقد .

سهير : كانت خجولة قالت إنها تفتقدك منذ مدة ولم تزك .

عمر : لابد أنها صديقة قديمة . أنت أدرى بتلك الحالات التي تنتابني فجأة ، وتجعلني أتردى مع نفسي كثيرا . عندما أشعر أنه لا جدوى من شيء ، على الإطلاق ، لا أجد الحافز الذي يدفعني إلى الخروج أو الاتصال بالآخرين (**يقهقه**)تصوري .

سهير : ماذا ؟

عمر : في ليلة ما . طاردتني امرأة جميلة . وذهبت معها إلى شقة مفروشة كنت أستأجرها . المهم أن المرأة قضت معي ليلة طيبة . وعندما جاء الصباح ، فوجئت بها تطلب مني أن أفكر في مسألة الزواج . أكدت لي أن في استطاعتها التخلّص من زوجها .

سهير : بسهولة ؟

عمر : قالت ذلك . المهم أنني سألتها عن أطفالها . فقالت سنتدبر أمرنا .

سـهير : كان عليك أن تهبها التعاسة وفق طلبها .
عمـر : (ينهض يحاول أن يبحث عن المذكرة) لا أدرى يا صديقى لقد اكتشفت شيئا غريبا .
سـهير : ما هو ؟
عمـر : كلما اقتربت من الناس ، أكثر ، وأكثر . تصيبنى خيبة أمل . ويدل أن تتعمق المحبة ، وترسخ جذورها ، تنقلب إلى شىء كريه . عندئذ تنبت بذور الكراهية .
سـهير : (تقهقه)سأذهب الآن .
عمـر : لم يخرج من الاجتماع بعد . عندما يخرج سوف يمر من هنا .
سـهير : لو رآنى هنا لتساءل . قد يوقع على جزاء .
عمـر : اكتبيها لحظة غياب المدير .. (يقهقه) أمازال هذا الذئب العجوز يداعبك ؟
سـهير : (تقهقه)هذه أمور لا تهمك .
عمـر : حسنا .
سـهير : عليك أن تبحث عن المذكرة . الآن يركزون عيونهم عليك .
عمـر : من ؟ .
سـهير : المدير ، ورئيس المكتب . وغيرهم . بصراحة الجميع يرصدك
عمـر : أعلم ذلك . لكن . كيف أفعل وقد فقدت الزغبة والقدرة على العمل . كل شىء هنا تافه ، وثقيل ، ثقيل جدا ، مثل الجبل .
(تنصرف . وينصرف هو الآخر بعدها بقليل)

المشهد الثانى

(بعد قليل يدخل رئيس المكتب ومن خلفه المدير)

رئيس المكتب : (**يبحث عنه**) ليس هنا .
المـدير : مؤكد أنه خرج . هل أخبرك ؟
رئيس المكتب : ربما يعود بسرعة .
المـدير : حذرتك منه مراراً . وقلت لك إن الأسلوب اللين والمعاملة الطيبة لا تجدى مع أمثاله .
رئيس المكتب : تماماً يا سيدى تماماً . ولكنه فى هذه المرحلة يحتاج إلى من يقف بجواره .
المـدير : ساعدته كثيراً . دون جدوى .
رئيس المكتب : الكارثة أنه يعلم كل شىء .
المـدير : يعلم ماذا ؟
رئيس المكتب : يعلم أن أفعاله خطأ ولا تتفق مع مجريات العمل ، وأن الطريق الذى يسلكه ليس بالطريق السوى .
المـدير : ذنبه على جنبه . هذه مؤسسة وكلنا نأتى لكى نعمل . لا لكى نقبض أجوراً دون أن نؤدى عملاً . (صمت) نصحته بأن يمر على الطبيب فى البداية . تصور .
رئيس المكتب : ماذا يا سيدى ؟
المـدير : كل التقارير تفيد بأنه شخص لا يبالى . مستهتر . وأنه فى كامل قواه العقلية . يبدو أنه يتعمد إرباك العمل ، والإضرار بمصلحة المؤسسة .
رئيس المكتب : إنه شاب ممتاز .
المـدير : (يسخر) شاب ممتاز ؟
رئيس المكتب : عقليته حادة . كلما أعطيته عملاً فى البداية يجيده . ويخرجه بتفوق رائع دون غلطة واحدة . ولكنه عندما يكرره مرة أخرى يخطىء يا سيدى (**يقهقه**) دائماً يطلب منى أن أعطيه أعمالاً لا تتميز بالتكرار (**يسخر**) . وعملنا هنا ما هو إلا التكرار بعينه يا سيدى . يعتقد أن التكرار يحد من ذاكرته ، ويدمر طاقته .
المـدير : أنا لا أفهم شيئاً . هل يسخر منا ؟
رئيس المكتب : كثيراً ما أخرج لى شهادة البكالريوس . ووضع أصبعه على تقديره بها ، ويقول لى . انظر . انظر . تقديرى ممتاز . وأنه لحظه

العاثر حالت السبل بينه وبين أن يعين معيداً في الجامعة . (يقهقه) يرجع ذلك إلى أسباب سياسية .

المدير : امتياز . مقبول . كل موظف يتقاضى أجراً لابد أن يعمل .

رئيس المكتب : عندما وقعت عليه الجزاء السابق . تصور ماذا فعل يا سيدى ؟

المدير : ماذا ؟

رئيس المكتب : (يضحك) جاء ببرواز وعلق شهادته على الحائط . واقترح على أن أحضر شهادتى وأعلقها على الحائط أيضاً . في مواجهة شهادته . كل ذلك وهو يعلم تماماً أن شهادتى متوسطة . أنا حقاً لم أدرس بالجامعة ، ولم أحصل على تقدير امتياز في الشهادة المتوسطة . لكننى أعطى العمل أهميته ، وأسير دفة الأمور في المكتب .

المدير : قلت لك منذ البداية إنه شاب مغرور (يسخر) على كل لابد أن أكسر أنفه . وإذا استمر الحال على ما هو عليه ، فسوف أبحث أمر فصله كلية ، أو نقله إلى مكان آخر .

(تدخل السكرتيرة)

سهير : سيدى . هناك سيدة تود مقابلتك . تطلب ذلك بسرعة .

المدير : حسناً . بخصوص ماذا ؟

سهير : أعتقد أنها تمت بصلة إلى الأستاذ عمر .

المدير : الأستاذ زفت . دعيها تجىء هنا .

(تذهب) .

رئيس المكتب : لابد أنها تلك المرأة التى ترفض دائماً أن تذكر اسمها ، أو صلتها به .

المدير : ذنب محظوظ . يدور على حل شعره . لا يقدر المسئولية . فوضوى .

رئيس المكتب : مستهتر .

المدير : إنه نموذج سىء يجب أن يُقوّم .

(الباب يدق . تدخل سيدة جميلة فى حوالى الثلاثين . . ولكنها فى حالة يرثى لها)

السيدة : أرجوك يا سيدى المدير أن تدفع به إلى منزله .

المدير : من هو ؟ .

السيدة : عمر . عمر زوجى يا سيدى .

المدير : أهو زوجك ؟ .

السيدة : نعم . منذ أشهر طويلة ، خرج ، ولم يعد . . وحين أصادفه فى الشارع أو فى الطريق يهرب منى . لماذا ؟ لا أدرى . لم أفعل له شيئاً سيّئاً . لم أنجب له أبناء طبقاً لرغبته . رغم أنه رفض طلبى فى ذلك مراراً (صمت) أين هو يا سيدى ؟

المدير : للأسف خرج منذ دقائق .

رئيس المكتب : ألم يقابلك على السلم ؟ .

السيدة : (تبكى) لماذا تتسترون عليه ؟ ألا ترون أنها جريمة ؟

المدير : (ثائراً) أية جريمة ؟ .

السيدة : أن تساعدوه على الاختفاء والبعد عنى ، أنا حقاً مخطئة فى حقه . لم أحسن تقدير مواهبه المتعددة . ولكنه الحظ . حظه لم يتح له فرصة التوفيق للأسف .

المدير : ينبغى أن تساعديه يا سيدتى . لست وحدك التى تعانين منه . نحن أيضاً .

السيدة : (تتنهد) أنتم أيضاً تعانون منه ؟

رئيس المكتب : ليتك تدفعينه فى أن يبذل بعض الجهد مقابل الأجر الذى تدفعه له المؤسسة .

السيدة : ماذا بيدى ؟ لقد ذهب يا سيدى بعيداً . لا يود أن يحادثنى . كان فى الأيام الأولى يحبنى جداً . عشنا عاماً رائعاً . عاماً كله نبض وصخب ورغبة . كم تنزّهنا . وكم عشنا لحظات كلها سعادة . (تسخر) كل شىء انقلب فجأة يا سيدى ، دون سابق إنذار . لماذا يا سيدى ؟ .

المدير : قلبى معك . لكن ماذا بيدى ؟

رئيس المكتب : إننى أيضاً حزين من أجلك يا سيدتى .

السيدة : إنه إنسان رقيق للغاية . . هل تعاملونه بجفاء وقسوة ؟ هل تثقلونه بأعمال شاقة ؟

المدير : شانه شأن زملائه . لا أكثر ولا أقل .

السيدة : إنه حظّى . لقد اخترت شقائى وتعاستى .

المدير : على كلٍ ، إذا عاد اليوم . فسوف أكلمه بحدة .

السيدة : لا لا . أرجوك يا سيدى . بهدوء . كلمه بهدوء .

المدير : أمرك .

السيدة : إنه كطائر روحه خفاقة . سرعان ما يُصاب بالضجر والضيق .

المدير : حسناً . سأفعل ما تريدين . أية مساعدة

أخرى ؟ (صمت) كل شىء سيستقيم فى الأيام القادمة .

السـيدة : (تبكى) انى أحبه رغم شقائى به . ليس لى غيره فى هذا العالم . إنه زوجى . ليته وهبنى ابنا . كان قد خفف عنى الآلام الآن ، وملأ على هذا الفراغ القاتل . كل ليلة أتصوره عائدا . كل دقة على الباب أعتقد أنها له . ولكنه للأسف لا يعود . وإذا عاد يدخل ويخرج دون أن يشعر به أحد . لا يترك سوى كلمة فى ورقة صغيرة . حضرت . ثم يوقع (تبتسم) أعتقد أنه يفعل ذلك لكى لا أفزع . كما يثبت حضوره يثبت انصرافه . (تواجه المدير ورئيس المكتب) لماذا يهرب منى ؟ .

المـديـر : لا أدرى . . الصورة عندك أوضح .

السـيدة : أرجوك يا سيدى ساعدنى .

المـديـر : سأبذل كل جهدى .

السـيدة : أشكرك يا سيدى . أشكرك (تنصرف) .

المـديـر : أنا لا أفهم شيئاً .

رئيس المكتب : مسكينة لم تفرح بشبابها .

المـديـر : امرأة رائعة . جميلة . ألا يكفيه ما يفعله معنا . أرأيت كيف حالها ؟

رئيس المكتب : إنها محطمة تماماً .

المـديـر : لا أدرى كيف أصلحه ؟ .

رئيس المكتب : فى الأيام الأخيرة . لمحت فى عينيه نظرة احتقار لكل شىء ووصلت هذه النظرة إلى ذاته أيضاً .

المـديـر : لا أفهم شيئاً .

رئيس المكتب : إنه يسألنى اسئلة غريبة . تضحكنى أحياناً وتؤلمنى فى نفس الوقت .

المـديـر : مثل ؟

رئيس المكتب : قال لى : ما جدوى هذا العمل . ورق . وأقلام وأرقام ، ومكتب ، وكراسى . وزنزانة صغيرة ؟ كل شىء هنا يموت ببطء . هذا كلامه يا سيدى .

المـديـر : ما معنى هذه الألفاظ ؟

رئيس المكتب : كثيراً ما كنت أعتقد أننى جالس أمام لغز بشرى لا أفهم له حلا أبداً .

المـديـر : ماذا تفعل له ؟ إذا كان الأطباء لم يصلوا معه إلى شىء ذى قيمة

رئيس المكتب : عندما كانت الضرورة تدعو لفتح مكتبه أثناء غيابه للبحث عن مذكرات . وجدت شيئاً غريباً (يضحك) .

المـديـر : أى شىء ؟

رئيس المكتب : كراسة قديمة بالية عليها عنوان (يتوقف) : موظف فى سلة المهملات .

المـديـر : (يمط شفتيه) موظف فى سلة المهملات ؟ .

رئيس المكتب : للأسف كتب ذلك .

المـديـر : عندما يحضر أخبرنى فوراً . .

(تدخل السكرتيرة)

سـهير : سيدى لقد أخذ الأستاذ عمر كل أوراقه الخاصة وخرج .

المـديـر : (غاضباً) خرج ؟ .

سـهير : نعم وقال لن أعود إلى العمل مرة أخرى . .

المـديـر : أقال ذلك ؟

سـهير : وصرخ أيضاً فى وجهى ، وقال : كلكم أقذار . كلكم أقذار . لن أعود إليكم أبدا . ثم اختفى .

(المـديـر : يمط شفتيه . . ينظر إلى رئيس المكتب بضيق . . يهز كتفيه . . ثم يتركه خارجاً)

(ستار)

الإسكندريه : عبد اللطيف دربالة

متابعات ○ مناقشات
شهريات ○ فن تشكيلى

* متابعات

○ مناجاة ابن لأمه فى رواية
○ « والبحر ليس بملآن » — د. نعيم عطية
○ قراءة فى قصص
« مدينة الباب » — مصطفى عبد الغنى

* مناقشات

○ خطاب إلى المحرر — د. أحمد مستجير
○ أوراق ذابلة
تعليق على عدد الإبداع الشعرى — عبد المنعم رمضان
○ تعقيب على تنويه — عبد الحكيم فهيم

* شهريات

○ محفوظ عبد الرحمن
بين التراث الحكائى والعرض المسرحى — سامى خشبة

* الفن التشكيلى

○ إبراهيم النجار . . الحلم والقضية — محمد حلمى حامد

مناجاة إبن لأمه فى رواية "البحر ليس بملآن"

د. نعيم عطية

لقاء فى الستينيات :

كان من حسن حظى أننى التقيت بجميل عطية إبراهيم فى الستينيات . تقابلنا بمنزل أديب جاد هو « يعقوب الشارونى » فى بيت أسرته القديم بمصر القديمة . ومنذ ذلك الحين توطدت بيننا أواصر صداقة قوية قامت على الحب الذى يكنه كل منا للفن والأدب الرفيع . وقد كان جميل عائدا آنذاك من المغرب ، حيث اشتغل بالتدريس معارا هناك فترة من الزمن بعد تخرجه من كلية التجارة . ولازلت أذكر الانطباع العميق الذى أحدثته فى نفسى قراءتى لقصتين من قصصه الباكرة وهما « جراحة فى جبل طارق » و « المربع الدائرى » . الأولى فقد استهوتنى برحابة حيزها المكانى ، وخروجها عن إسار الإقليمية الخانقة ، وإنسانيتها التى ذكرتنى ببعض قصص « هيمنجواى » ، والأخرى استلفتت نظرى وراقت لى بالجوهر الفلسفى العلمى فيها ، المذاب فى عمل أدبى بسيط ، قليل الافتعال والاستعلاء .

ثم سافرتُ إلى السودان حيث اشتغلت بالتدريس بجامعة الخرطوم وظللت أتراسل مع « جميل عطية إبراهيم » ، وعرفت فيه الإخلاص والجدية . ثم تابعت كتابته لروايته « أصيلة » عن ذكرياته الصريحة المكشوفة لحياته فى تلك المدينة المغربية . وقد شقى « جميل عطية إبراهيم » كثيرا دون أن تفارق الابتسامة شفتيه فى نشر روايته هذه ، إلى أن حظيت بالنشر فى دمشق . وحدث مثل هذا أيضا بالنسبة لمجموعته القصصية الوحيدة « الحداد يليق بالأصدقاء » التى صدرت فى بغداد .

و « جميل عطية ابراهيم » ذو ثقافة فنية عميقة ، فهو يعرف منذ الستينيات الكثير من الموسيقى والغناء . ويبهر السامع بملاحظاته الدقيقة والأريبة على ما يُعزف أمامه من مقطوعات عالمية أو محلية ، وقد التحق عقب تخرجه من كلية التجارة بمعهد التذوق الفنى التابع لأكاديمية الفنون بالقاهرة ، وحصل منه على درجة الماجستير بامتياز عن دراسته المتأنية العميقة عن رسوم إنسان الكهوف وما قبل التاريخ ، فاستوعب كل ما أحاط بهذا الموضوع من جوانب أنثروبولوجية وتشكيلية ، إنسانية وفنية ، سنجد صدًى لها فى روايته : « والبحر ليس بملآن »

النفى الاختيارى :

و « جميل عطية إبرهيم » ليس ممن يكتبون على عجل ، فهو يكتب على مهل شديد ، ولا يقبل أن يستعجله أحد ، ويُعانى فيما يكتبه أشد المعاناة ، ويستمتع أيضا بما يكتب ـ ويقدم أعماله على قلتها ليس على أنها قطع أدبية من كتب المحفوظات ، بل على أنها شروح أصيلة للحياة ، وتأملات فى الوضع الإنسانى والاجتماعى لبنى وطنه تكشف عن رؤية فيها رحابة ، وثقافة فيها امتلاء .

وضاق « جميل » ذرعا بحياة المكاتب ، حين كان يعمل بدواوين الثقافة الجماهيرية ، فأخذ يفرغ شحنته الإبداعية على صفحات مجلة « جاليرى » التى كان واحدا من دعائمها ، مع عديد من الأسماء ، أحدثت انتفاضة بعث وسط سُبات الجمود الذى خيم على الفكر المصرى ، إثر « النكسة » عام ١٩٦٧ ، ثم شد الرحال إلى أوربا ، واستقر حاليا فى « بال » بسويسرا ، وراح يكسب قوته من قلمه ، صحفيا يراسل بعض المجلات الثقافية بالعالم العربى ، ويأتى إلى مصر فى زيارات دورية ، ليستمد من بلده زادا روحيا لمستقبل أيامه فى منفاه الاختيارى بأوروبا ، شأنه فى ذلك شأن آخرين من رفاقه ، مثل عبد الحكيم قاسم ، وعبد الرشيد الصادق ، وبهاء طاهر .

وهناك ، بعيدا عن الوطن ، أمسك الابن « جميل عطية إبراهيم » بقلمه ، وانخرط فى مناجاة حميمة للأم الأسطورية « مصر » . وكتب روايته « والبحر ليس بملآن » التى أصدرتها سلسلة « مختارات فصول » فى ديسمبر سنة ١٩٨٤ .

نسيج مثل ماء البحر :

ليس فى روايه « والبحر ليس بملآن » بطل ، ولا حكى ، ولا أحداث بالمعنى التقليدى المعروف لفن الرواية . فالذى

يتحدث إلينا مجرد صوت ، يمضى فى « دلق » ذكرياته بلا ترتيب ولا ضابط ، مهوشة ومبعثرة ، لا تبدأ بداية منطقية ، ولا تنتهى منتهاها المتوقع منها والمنتظر لها . إنها تبدأ ، وتتحول ، وتتكسر ، وتتلوى ، وتتهاتر ، وتتداخل ، وتتفكك ، وتتبدد ، ثم تعود فتبدأ من حيث لم تنته .

والحدث المتماسك المتكامل المتتالى منعدم فى هذه الرواية ، التى يقدمها ذلك الصوت المتحدث ، والذى لا اسم له . ولابد أن « جميل عطية ابراهيم » نفسه يصر على أن يكسر الحدث ، ويفتته تفتيتا يثير الغيظ أحيانا ، مطوحا به عبر أماكن وأزمان وأشخاص وعلاقات ودوافع ، ليس بينها رابط من منطق نفعى ، أو عقل واع ، معرضا بذلك عن تقليديات الحدث الروائى ، متبعا فى ذلك تيارات الحداثة الغربية حتى منتصف القرن ، ولنذكر من هذه التيارات ما نراه فى روايات « فيرجينيا وولف » « وصمويل بيكت » « ووليام فوكنر » .

وليس البطل فى هذه الرواية شخصية تثير اهتمامنا بتجربة مثيرة ، أو خبرة عميقة ، فهو تارة صبى غرير من حوارى القاهرة ، وتارة مراهق تنقصه الخبرة ، وتارة رجل مصرى عادى جدا ، ممن يجلسون على المقاهى يدخنون النرجيلة ، ويطلقون الأحكام فى كل شىء ، وفى السياسة أيضا - ولكن أحكامه تأتى صائبة من منطلق حكمة دفينة فى الكيان القومى ، تتأبى على مناوءات الأيام ونوائبها .

يحكى الروى عن حياته بلا قيود ولا مراسم ولا افتعال فن . يحكى أحداثا مشوهة منخثرة ، ويروى عن أشخاص التحموا بنسيج حياته ، ولكنه نسيج مثل « ماء البحر » تسبح فيه الأسماك والطحالب ، وتتحرك الأصداف و اللآلىء ، وفى لحظة ، ينقلب كل شىء رأسا على عقب ، لمجرد اهتياجة عاطفية ، أو اختلاجة فكرية ، أو لمجرد تغير فى المزاج ، أو الموقع ، أو ردود الأفعال . أسلوب هلامى ، زئبقى ، يحتفظ بحلاوته من جرأة ودفء ، وصراحة التفاصيل ، والابتعاد عن الحذاقة ، وعن تملق القارىء فنرى كلام الراوى فى بانوراما من الأحلام والكوابيس . إنها محارة انكسرت ، ففاح من كيانها البكر الصغير أريج البحر كله : قلق ، وتوتر ، وندم ، وعدم قابلية للتصديق والانصياع ، وحسرة على ماض ضاع واندثر . ولم تبق منه سوى بعض ذكرياته ، ومن يدرى إن كان هذا البعض سيبقى بدوره غدا .

لاحدث هناك ، وإنما شذرات من أحداث تتفتت ، وتتبعثر ، إلى مالا نهاية . وكأننا قد تركنا الإناء الخزفى الأنيق يتكسّر إلى شظيات مبعثرة لإناء قديم مطموس المعالم ، ويراد لنا أن نستمتع بهذه الجزئيات ، التى تقترب ، فى بعض الأحيان ، من وخزات الإبر . وفى بعض الأحيان يواجهنا الراوى ، مرارا وتكرارا ، بجزئيات قميئة ، ولكأنه يقول : لنا : لا تنتظر منى أن أقدم لك جمالا حلوا مصقولا منمقا ، مما قدمه إليك من قبل مزيفو الحقيقة ، وأنت حر ياقارئى ألا تواصل الخوض فى تفاصيل سيرتى ، لو كنت ممن يتقززون من زخم الحياة ذاتها ، فيعرضون عنها ، إلى شق المساحيق ، والعطور ، والحلىّ المقلدة .

تداخل الأزمان والأماكن :

« أغوص فى داخلى » : هذه هى جبال الثلج ، وأرقب جبال المقطم العارية من الخضرة ، وسحابات التراب تدور فى زوابع صغيرة تهب على المدينة فتتربها » (ص ٤٦) مونولوج داخلى تتدفق تياراته ، وتتدافع أمواجه ، وتثور دواماته ، فتتداخل الأماكن والذكريات والشخصيات . ومهما نأت المسافات ، ومهما كان المكان الذى يتواجد فيه الراوى جميلا ، بل رائع الجمال ، تفد إلى ذاكرته القاهرة ، بترابها ، وضجيجها ، وروائحها ، وزحامها : « فى بازل أجلس وحيدا فى المقهى ، أتأمل بحور الأحلام والصبا » (ص ٨٨) « فأنفرد بنفسى أدخن النرجيلة فى المقهى » (ص ٤٦) وتوغل الخواطر بعيدا إلى العصر الجليدى الأول ، ويتواكب العام والخاص فى المخيّلة ، وتتشابك ذكريات من شتى الأعمار ، من أيام الجرى فى الحوارى ، إلى أيام الأسفار على متن الطائرات والسفن ، والإقامة بالفنادق الفاخرة ، أيام التشدّق بالعدل الاجتماعى التى تختلط ذكرياتها بذكريات الحرمان ، وبيع الأم لقطع حليها من أجل مداواة ابنها ، بل وصور الأيام الأولى التى كان يتعارك فيها البشر البدائيون فى الخلاء حول فريسة ، تتداخل مع صور الجلوس إلى مناضد المطاعم ذات الأطباق التى يدفئها الجرسونات إمعانا فى تحقيق الترف للزبائن الذين يرشفون النبيذ من الأقداح ، دون أن تحدث الشفاه أصواتا والشوك والسكاكين والملاعق بين أناملهم تتحرك ، دون أن يحدث استعمالهم لها صليلا أو رنينا أو جلبة . إنهم قوم مهذبون ، أو إن شئت الصدق هم قوم يتظاهرون بالتهذيب . ويمضى تيار اللاشعور فيدلق إلى النص الروائى حركة « دائبة بين التلميحات إلى القضايا القومية والسياسية والإنسانية الكبيرة ، وبين التذكارات الحياتية الصغيرة ، بل والمتناهية فى الصغر ، مثل مصّ أعواد القصب فى البلكونة .

من نهر النيل ، إلى أنهار أخرى ، ومن مقاهى القاهرة إلى منتديات أوربية ، بينما مذاق القهوة المصرية لازال عالقا بفمه . والثلج هناك بعيد فى الشمال يذكّره بحقول القطن فى موسم جنى المحصول . الوحدة حقا فى التنوع . والعالم وحدة واحدة مهما تنوعت ظواهره . « بالقرب من معمل حرق الموق ، وجدتنى هائما بالقرب من مشرحة زينهم فى تلال الدراسة . . . وفى بازل أرى نفسى سائرا فى طنجة » (ص ١٤) .

حكايات ، أساطير ، أحلام ، ذكريات ، تذكارات ، عواطف ، تأملات مثالية وسوقية ، وخواطر جنس وصوفيّة . أزمنة عابرة ، وأخرى قد تجىء ، وأماكن تتراجع إلى اللاوعى مفسحة المنصة الأمامية لغيرها . ظلمة ، أقبية ، أزقة ، ثعابين مجنحة ، اللاوعى ينزفُ ، ويسكب محتواه . وياله من محتوى غنى زخم ، متهتك ، مثير للشجن والبكاء ، والتقزز ، والضحك . الكل فى واحد ، والزمن قد فلت من بين الأصابع ، الكل سائر إلى خلود لا اختلاف بينه وبين العدم . لنستمع إلى « جميل » يقول : أنا ابن الحوارى

المعجون بطين هذه الأرض قد غابت عنى الحقيقة . أغوص بعيدا عن عصور سحيقة ، أغرق نفسى فى صفحات الزمن ، منقبا عن الأدوات الحجرية ، بينما الزمن يساب من بين أصابعى » .

الحقيقة الغائبة :

إن الحقيقة لم تغب عن «جميل عطية إبراهيم» المعجون بطين هذه الأرض ، بل إن الحقيقة وقد وصلت فى زمان ومكان معينين ، «هنا والآن» ، إلى درجة من العبث والتلوث ، تجعل حامل القلم الأمين لاينصاع لقول القائلين المغرضين بأن هذه أو تلك من الظواهر هى الحقيقة ، بل يمضى يضرب ، فى الأرض شرقا وغربا ، وشمالا وجنوبا ، ويغوص فى الزمان الماضى إلى الأزمان الحجرية ، يستردّ توازنه فيكتب هذا العمل الذى ينمّ عن أن كاتبه إنما يطلق بكلماته صرخة احتجاج تعقُبها تنهيدة . ويفصح عن أن الإقدام على هذا العمل لم يكن لمجرد ممارسة الكتابة الأدبية بمعناها الحرفى وإنما لمحاولة البحث عن أرض صُلبة يسترد عليها التوازن ، مهما كانت هذه الأرض التى سيقف عليها فى خشونة الصخر الذى يمزّق ويُدمى .

وعلى الرغم من كل الجرْى ، والسفر ، واللقاءات ، والقراءات ، يكتشف الراوى أن مايعرفه لايزيد على مجرد شعارات جوفاء : «كل شىء وهْم ، أو حلم كبير متعدد الشخصيات» (ص ٦٤) ، وأن الحكمة التى بقيت له إنما تلقاها من أزقة القاهرة : وتمضى السنوات ، وأدرك أننى لم أحرز شيئا من المعرفة ، أو من المال ، وأننى نصاب صغير فى عالم من الأفاقين» (ص ٦٤) «أسير مُثقلا بالأحزان ، واضعا ذراعى خلف ظهرى ، وقد شبكت يدى ، متأملا واجهات العرض والطرقات والنساء . على مهل أسير . إننى أنقل قدمى فى بطء كأننى أسير فى جنازة . ليالى الشرق مليئة بالموتى والانتظار» (ص ٨٦) قلبه تملؤه الغَمّة ، وأعصابه محترقة ، وذهنه مكدود «فالبحر ليس بملآن» ، و«تاريخ البشرية ضائع بين المكتبات والأساطير والأقاويل وعقول العامة (ص ٨٨) . وتنساب الذكريات والتأملات متداخلة ممزقة مشوهة لا يبقى منها سوى انطباع بحسرة حقيقية ، حسرة الكاتب الشريف على حياة ضاعت ، وحلم أفلت ، وأوهام بقدر الأفق الواسع على المستوى الفردى والقومى والإنسانى . «من الحسين ، إلى المقهى على الطريق ، تحت باكية مهدمة ، نسمة طرية تهب من الحارة الضيقة الملتوية ، وأنا أتحسس النرجلية بيدى ، أسحب منها أنفاسا معطرة من الدخان» (ص ٢٢) . . «ترتعش الطرقات وتهطل السماء جمرا ، وأذوب داخل جسدى من الحزن» (ص ٢٥) «فى سماء الشرق أحلام تورث الجنون ، وقد ورثت بعضها . . . .» بينما «قوانين الطبيعة صارمة قاسية ، أبدية لا ترقّ للضعفاء ولا تعرف الرحمة» (ص ٢٦ و ٢٧) . والمدن كلها قذرة ، والأتربة تلوث الأحلام أيضا ، وكما قضى على «البشمان» ــ وغيرهم ــ فى سوالف الأزمان ، بالإمكان أن يقضى على أمم وأجناس أخرى . وليمض شهريار ، فى إثر شهريار ، يختلق الحكايات ، ليفتن الأقوام بالبطولات ، والفتوحات ، والفحولة الوهمية .

شطفات الفخار ولحام الفن :

قام منهج «جميل عطية إبراهيم» فى روايته : «والبحر ليس بملآن» ، على نوع من الازدواجية التقابلية ، ومضت المادة الروائية تتدفق مُوزَّعة بين الخاص والعام بين المحلّى والعالمى ، بين القومى والأوروبى ، بين القديم والمعاصر . وفى بعض الأحيان كان توزيع المادة أوركستراليا شديد الانسجام والتلاحم ، ولكن فى بعض الأحيان أيضا كان التنقل محسوبا بهندسية مفضوحة ، تُجرِّدُ العمل من كثير من جماله . وقد يقال إن المؤلف قد تعمد ، فى أكثر من فقرة من فقرات روايته ، أن يُعلن تمرّده على أنماط الجمال الفنية المتعارف عليها ليس فى كتابة الرواية فحسب ، بل والمتعارف عليها على المستوى الإنسانى عموما . وليس أدل على ذلك من إصراره على تصوير بعض المشاهد المقززة عن البراز الآدمى) وتبّول الجاموسة ، وعضو الأنوثة عند المرأة ، وينعته بالتجويف المظلم ، والسُّل ، والمجارى ، ومدن بأكملها طرقاتها مليئة بالقاذورات وطفح المجارى .

وعديد من فقرات رواية «جميل عطية إبراهيم» التى هى - كما قلنا ، مونولوج داخلى طويل ، تكتسى بطابع المعلومات التاريخية أو العلمية البحت ، بكل برودة مادتها وصلابتها ، بحيث يضحى الزجّ بها فى سياق ذلك التيار الدافىء الهلامى ، مستأهلا لبعض المراجعة ، إذ هى تكسر وحدة الدفق السيكولوجى للشذرات الحياتية المروية ، وأفرغت فى شكل يختلف تماما عن الشكل الذى أفرزت فيه الطينة الذاتية ، وتنحرف الرواية فى تلك الفقرات الجافة عن تحقيق تأثيرها الرمزى الإيحائى ، وتجنح إلى نوع من التقرير والمباشرة ، وكان من الأجدر أن يعاد تذويبها فى بوْتقة النفس المتحدثة لتخرج منها فى العمل مشربة بالرحيق الذى ينتشى به الإبداع الأدبى ، ويتميز به عن العمل العلمى . كأن الأمر هنا يحتاج فى نظرى إلى مزيد من الصهر والتطويع ، إلى مزيد من المعاناة فى تحويل ماهو خامة إلى تمثال نابض ، يومىء فحسب ، ولا يشرح ، أو يقرر . يهمس ولايصرخ .

القاهرة : د. نعيم عطية

السقوط والصعود في قصص "مدينة الباب"

مصطفى عبد الغنى

يبدو أن هناك علاقة أكيدة بين ندرة كاتب ودرجة إنتاجه .

وإذا انطبق هذا الرأى على كاتب معاصر ، فهو ينطبق بشكل ما على أحمد الشيخ ، فإن نتاجه القليل ، وربما النادر ، ترك أثرا عكسيا ، بمعنى ، أنه كلما زادت المسافات الزمنية بين كتابة قصة وقصة جديدة ، زادت درجة إتقانها ، والإفادة من وهج اللحظة الفنية المكثفة فى بناء هذه القصة .

إن نتاج أحمد الشيخ فى العام الواحد لا يزيد ، فى المتوسط ، على أربع قصص على وجه التقريب ، فإنتاجه فى أعوام حياته الفنية كلها فى القصة القصيرة التى وهب لها حياته ، لا تزيد على مجموعتين قصصيتين (دائرة الانحناء ، النبش فى الدماغ) ، كما استخدم فى الرواية الوحيدة التى كتبها « كفر عسكر » تكنيك القصة القصيرة وأدواتها ، وسعيه إلى النشر يتمشى مع هذا ، فكما هو مقل فى الإبداع ، فكذلك هو مقل فى النشر .

ولا يعنى أن تفسير الظاهرة يعود إلى توق للصمت ، وإنما هو مروق من المناخ الذى وجد نفسه رهينا له بين وسائل الإعلام التى لا تولى للقاص أهمية تذكر ، وبين عدد كبير من القراء المتأثرين ــ بالطبع ــ بوسائل الإعلام ، فإذا أضفنا إلى هذا كله أن القصة عنده لا تهب نفسها للقارىء لأول وهلة ، لانتهينا ، إلى أن الفراق بينه وبين القارىء المثقف قد وصل إلى درجة بعيدة .

ومن هذا التفسير الذى قد يبدو بدهيا ، على الأقل لتفسير العالم الخاص لأحمد الشيخ ، يمكن أن يمثل أهم بواعث هذا العالم ومفرداته ، فعلى الرغم من معاناة القاص ، كأى قاص جاد الآن ، فإنه لم يستطع الانفصال قط عن كل ما حوله ، بل ، على العكس ، فقد جهد ليتصل بكل من حوله داخلا فى علاقات اجتماعية عديدة مع (الأوضاع) القائمة ، على الأقل داخل العمل الفنى ، فالقصة عنده هى « محاولة للتواصل مع الآخرين ، ويأتى التواصل عندما يكون هناك شىء مشترك ، حلم أو ألم أو توق أو دهشة مشتركة » (تجربته الفنية ، فصول ، عدد ٨٢/٩ ص ٦٤) .

وهنا ، نجدنا وسط عالم أحمد الشيخ مباشرة ، هذا العالم الذى يحفل بهموم الحياة اليومية ، والإحباط الناتج عن عدم الجدوى ، وبشكل مباشر بتفصيلات الواقع الاجتماعى الذى يبدو عالما متشابكا بكل القيم المستهلكة التى عرفتها البلاد فى فترة السبعينيات خاصة ، وما زالت تعانى منها حتى اليوم .

فلنحاول أن نترجم هذا كله إلى نقاط واضحة فوق حروف قصصه التى سنختار منها اثنتى عشرة قصة كتبها فى السنوات الأخيرة ، ونشرها فى آخر مجموعة قصصية له اتخذ عنوانا لها (مدينة الباب) عنوان أول قصة فى المجموعة التى صدرت من الهيئة العامة للكتاب .

○

لا يمكن قراءة قصص أحمد الشيخ دون أن نعرف عالمه المتميز من خلال مستويين :

○ مستوى القصة ، أى ، الحدث
○ مستوى الرمز ، أى ، الدلالة

ففى قصص « مدينة الباب » نتعرف على المستوى الأول ، الحكى ، فى سير الحدث وتتابع السرد (سقوط مدينة/سقوط موظف/سقوط حلم .. الخ) حتى إذا ما أوغلنا فى القراءة نتعرف على المستوى الآخر ليتكشف لنا من خلال الرمز طبيعة الدلالة التى كتب القصة من أجلها .

ولسنا مضطرين هنا إلى التعرف على المستوى الأول ، بل سنتعاود التعرف على المستوى الآخر ، ذلك من خلال رصد الرؤية القصصية ، وسوف نجد هذه الرؤية تتحدد حول عدة عناصر لعل من اهمها عنصرين هامين :

○ السقوط
○ الصعود

إننا فى « مدينة الباب » أمام حدث سقوط مدينة كاملة ، فهذه المدينة تعرف من الترجيح (لا التصريح) بأنها مدينة بور سعيد ، تدخل إليها من خلال ضمير المتكلم ، وتتابع من خلال قطع « السيللوز » فى صور داخلية متوازية حينا ومتقاطعة حينا آخر كيف تحولت المدينة من الواقع إلى الرمز ، وهو ما نصل إليه من خلال حواريات كثيرة (القاص/المدرس) (القاص/الأخت) (القاص/الماضى) (القاص/المكان) ، لنصل ، من ثم إلى أن المدينة التى كانت مدينة الكفاح ضد العدوان الثلاثى فى منتصف الخمسينات تحولت إلى مدينة سماسرة الانفتاح فى منتصف السبعينات ، وتحول الغضب والمدفع والوطن إلى معان أخرى :

(قمصان .. شباشب . داكرون .. هيلد .. شموازيه .. بارفان .. جينز .. تليفزيونات .. أجهزة تسجيل .. ديبون .. بيرسول .. سموكن .. كشمير .. سفن أب .. أولد سبايس .. كنت روثمان .. دانهيل .. ترافيرا .. شيفون .. شمواه ..)

ويتحول السقوط ، سقوط مدينة ، إلى سقوط إنسان ، من مدينة الباب إلى (التحلل) عند « فتحى أبو الفتوح » الذى يعمل مفتشا للتموين فى إحدى المحافظات الكبرى ، فاستطاع القاص من خلال ثلاث لوحات أن يعيد قضية السقوط على المستوى الفردى ، وهو ما يبدو من العناوين الجانبية التى تركها القاص ، بما تعنى المساحة بين التحلل والسقوط من ربقة الحاجة ، وضيعة الضمير الإنسانى بالرشوة والتدنى إلى بعيد .

ويوالى القاص رسم عدد كبير من خطوط السقوط بمختلف المنحنيات التى تحدد الدرجة وطبيعتها ، فهذا رجل يسقط فى أزمة الخوف من أثر عدم الإنجاب (أزهار السنط العريانة) ، وذاك يحيا فى تهاويم الحياة اليومية الرتيبة فى بلد بطىء الحركة فى قصة لا يخلو عنوانها من دلالة الاختيار (تأملات رجل فوق مقعد صخرى) ، وذلك آخر يولع بمقدمات السقوط كما صورها القاص فى قصة مثل (التحلل) ، إلا أن هذه المقدمات تتحول هنا إلى نتائج يصل إليها دون ما عناء كبير كما هو الحال فى قصة (مقدمات التراجع) إلى الوقوع فى أسر التراجع الذى يسلم إلى السقوط الأبدى .

وتتكرر تيمة السقوط فى قصص أخرى مثل (جواز مرور بهلوان) الذى يدرج فيها أكثر درجات الإبهام الفنى لشخصية المهرج الذى يمثل ، فيما نعتقد ، معادلا موضوعيا للمثقف فى العالم الثالث اليوم ، إذ يظن هذا المهرج أنه يظل فى دائرة الضوء ينعم بمكانه الجديد ، حتى إذا ما أدى دوره ، لغيره يتخلى عنه مؤيدوه ، فقد أدى مهمته .

وهذا السقوط يبدو بدرجات متفاوتة فى قصص مثل (الغائب) و(المتجنس) آخر قصة فى المجموعة .

ولأن السقوط لا يمثل وحده أهم عناصر الرؤية القصصية لجيل السبعينيات ، فإنه يمكن رصد ، فى مساحات السواد البعيدة ، تناثر نقاط الضوء التى يمكن ، إذا ما تكثفت ، أن تترجم بعض خطوط الصعود من وهدة السقوط ، بتلمس الوعى والثورة له .

هذا الصعود الذى يمثل العنصر الثانى فى التجربة القصصية كلها يتسلل فى بقية قصص المجموعة حتى ليبدو ، من المستحيل ، إغفاله .

وتأكيدا لهذا ، لا يمكن إغفال العنف الشديد فى التمرد على السقوط فى قصة مثل قصة (ضرب البحر) ، كما لا يمكن إغفال إلحاح ضمير المتكلم ودلالته فى قصة أخرى مثل (بهلوان أحزان) ، أيضا ، لا يمكن إغفال البراعة فى اختيار عنوان قصة (سادس أيام الخلق) عن حرب أكتوبر ٧٣ ، وهو أيضا ما يمكن أن يترجم بصورة تقترب من هذا كله فى قصة مثل (الغائب) . .

فمنذ القصة الثالثة فى المجموعة (دلالة الترتيب سنعود إليه فى موضعه) نجد أن العجوز الذى يهاجم المسئولين ، والشباب الذى يسخر منه ، يدعو بنبرة تحريضيّة عنيفة على مواجهة البحر بضربه ، فالبحر هنا ، هو ، رمز الوحش الكامن ، فى النظام الورقى ، الذى يحركه خوف الناس لا قوة مراسه ، إذ أن قوته تصنعها الجماهير ، ومن ثم ، تستطيع أن تتحدى صورته فتنتزع عنه قوته ، بالتبعية ، هذه القوة التى تنحصر فى وجهها الآخر فى الخوف الذى يجثم على صدور الجميع ، وهذا يذكرنا بهذه القيم التى تدعو إلى الوقوف ضد تيار الخوف كما حاول القاص أن يرسمها فى قصة مثل (بهلوان أحزان) ، إذ يصحو البهلوان القديم ذات صباح على آخر جديد ، يصيح فى كل من حوله وهم يطلبون منه أن يلعب لهم لعبة البهلوان الحزين (أبطلناها) ويضيف :

(أخرجت من فمى بصقة متوترة محمومة حانقة . .

لفظت قناع البهلوان قبل أن أقرر الأمر فى تؤدة وأناقشة

فى هدوء . . قلت لروحى وأنا أحط قدمى تحت الرصيف

عاقدا العزم على عبور الطريق

ــ لن ألعق قناع البهلوان القديم ولو كانت فيه روحى ٠) ص١٠٣

وهذا نجده أكثر وضوحا حين نصل إلى قصة (سادس أيام الخلق) ، إذ يخصص عنوانين جانبيين أحدهما (الغربة) حول هزيمة ٦٧ ، وثانيهما ، (أيام الخلق) التى تتحدد حول انتصار ٧٣ وأيامها المضيئة ، فهو فى العنوان الأخير يشير إلى أحداث أكتوبر ، مازجا بين اللحظة الفردية واللحظة الاجتماعية ، ويرتبط هذا بذاك باللحظة الوطنية (الجمعية) ، وهو فى هذا يغلو فى الوعى الذى يصنع أقصى درجات الصمود الممتزج بالصوفية والوجد فى وقت لا يجاوز فيه أبدا عالمه الخاص .

والوعى الذى هو نقيض السقوط يتحدد أيضا فى قصة (الغائب) حول امرأة تفقد الأمل فى الإنجاب ، على أنها فى قمة يأسها وضياعها لا تيأس قط من انتظار (جودو) ، ويتحقق لها ذلك بالفعل ، حين يرسل لها زوجها من بلد آخر مبشرا بنهاية الحرمان الذى يتمثل فى تأكيد الأطباء له بأن لحالتها (علاج ، ذلك أن الله أراد أن يكون سفرى مفتاحا لعلاجك . .) ص ١٦١ كما قرأتْ فى الرسالة الآتية إليها من زوجها .

وثمة ملحوظة تفرض نفسها هنا ، مؤداها ، أنه يمكن التأكد على تداخل الموقفين (السقوط/ الصعود) من الفترة الزمنية التى كتب فيها القاص قصص مجموعته ، وهى تحدد من واقع هذه القصص بين عامى (٨١/٦٨) ، ويمكن تحديد زمن كتابة هذه المجموعة بما يصل اثنى عشر عاما ، فإذا انتبهنا إلى أن المجموعة تصل إلى اثنتى عشرة قصة ، لأمكننا أن نستنتج من التقابل والتغاير إلى حقيقة هامة ، هى ، أن ترتيب القصص بدلالة الموقف ترينا أنه بمعدل كل قصتين تشيران الى السقوط ، فإن هناك قصة تشير إلى الصعود والوعى به .

على أن هذا لا يخلو من مغزى قط فيما يتمثل فى ترديد الفعل ورد الفعل فى الوحدات القصصية داخل العمل ، فترتيب وضع القصص يمكن أن تضع بأيدينا على الكيفية التى يرى بها القاص

تناوب الموقفين ـ السقوط والتمرد عليه ـ ، بما فى هذا من أن ترتيب القصص كان دون شك بواسطة صاحبها وليس بواسطة دور النشر رغم تباين التواريخ بين كل قصة وأخرى ، فالترتيب داخل المجموعة هو أكثر إيحاء ودلالة من الترتيب الزمنى .

ترتيب الوحدات الفنية يأتى على النحو التالى :

العناوين السالبة
- مدينة الباب
- التحلل

. . . .

- أزهار السنط العريانة
- تأملات رجل فوق مقعد صخرى

. . . .

- الأمنيات الحبيسة
- مقدمات التراجع

. . . .

- جواز مرور بهلوان

. . . .

- المتجنس

العناوين الإيجابية

. . . .

. . . .

- ضرب البحر

. . . .

. . . .

- بهلوان أحزان

. . . .

. . . .

- سادس أيام الخلق

. . . .

- الغائب

. . . .

فإذا وضعنا فى الاعتبار أن الرؤية القصصية التى حرص عليها منذ قرابة خمسة عشر عاما « لم تتغير قط » ، وأن نتاجه المتنوع خلال هذه السنوات يمثل إضافات لتوضيح الرؤية وتثبيتها فى عالمه القصصى ، فمن الطبيعى أن تكون الرؤية الفنية نتاجا للرؤية القصصية وتفسيرا لها ، وما يحدث فى التغيير فى المضمون إنما يحدث انعكاسا متوائما مع هذا التغيير فى الجانب الفنى وتراكما له .

ومن هنا ، فإن رصد بعض الأمثلة على تغيير الأدوات الفنية يؤكد على أنه يمضى فى اتجاه واحد ، يؤكده أن أحمد الشيخ هنا قاص ، حريص جدا على عناصر الفنية القصصية أكثر من أى شىء آخر ، فهو فى الوقت الذى يغير (فورم) القصة تبعا لخط المضمون ، يضيف إليها من تكوينه القصصى سمات محددة ، فهو مولع ، على سبيل المثال ، بالتكثيف ، مُبغض للرتابة والتكرار « أتمنى أن يختصر البشر كلامهم ، أن يكون حوارهم مركزا » (فصول ، السابق ص ٢٦٤) .

وهذا يبدو واضحا أشد الوضوح فى ألفاظ قصصه التى يوشى بناؤها القصصى المتماسك بأحجار حادة ، متلاصقة ، بحيث يمكن القول أن تفريغ الهواء بين الألفاظ يصل إلى درجة بعيدة من الإتقان ، بما يؤكد فهمه لدور الكلمة وتأثيرها .

كما أن السمات الفنية النابعة من تكوينه القصصى الخاص يتميز فى دلالة التقطيع فى القصة الواحدة إلى مقاطع واضعا فيها لكل مقطع عنوانا دالا فى تراكم محكم ، وقصة مثل (التحلل) على سبيل المثال لها عناوين جانبية يمكن أن تعد فى تكثيفها الشديد ترجمة أمينة لكل خطوط القصة ورموزها :

(التحلل) ـ منزلق/استمراء/تبجح

وقصة مثل (ضرب البحر) يروعنا فيها اختزال المعنى فى اختزال اللفظة الجانبية والحرص عليها فى تتابع محكم آخر :

(ضرب البحر) ـ عجوز البحر/عروس البحر/فرس البحر/سر البحر

ولا يمكن لقارىء هذه المجموعة قط إغفال التراكم التكثيفى الحادّ لستة عناوين جانبية فى قصة أخرى ، بحيث أنه لا يمكن إذا رفعنا المقاطع دون هذه العناوين أن نخطىء فى فهم المستوى الدلالى لها ، إن مقاطع قصة (مقدمات التراجع) تحرص على هذا الترتيب الهندسى وتنميه فى تتابع كمى جانبى :

(مقدمات التراجع) ـ تنويه/عن التراجع/عن القهر/عن الهبوط/ذكريات/ختام : وعلى هذا النحو ، يمكن قراءة هذه العناوين الجانبية لنرى إلى أى مدى يمكن أن يصل تقطير الكلمة الى معنى يقترب من الحكمة فى تفسير محورى مستمر .

أما الشخصيات ، فهى تابعة للمضمون أيضا . . إذ يغلب عليها فى الأساس الأول معنى الحيرة ، وإذا كانت بعض هذه الشخصيات تخلص من هذه الحيرة مما يجنبها هول السقوط ، فإن بدايات كل الشخصيات عنده تحمل هذا الهم القاتم .

غير أن هذا التباين بين بعض الشخصيات يرسم الفارق الوحيد بين هذا الجيل وجيل الستينات ، فبينما كان جيل الستينات ، وما يزال ، غارقا فى « لحظته التاريخية » ، بكل ما تحمله من إحباطات ، فإن جيل السبعينات ، جاوز الفترة التاريخية القائمة إلى فترة تاريخية أخرى ، ليست هى ، بالقطع ، مثالية ، وإنما ميزت قناعات الجيل الجديد ، الذى حاول أن يجمع إلى قتامة اللحظة القائمة البحث عن مبررات التمرد ، فلم يعد السقوط وحده هنا هو المبرر الوحيد الذى يعمل من أجله هذا الجيل ، وإنما جاوز السقوط إلى الصعود إلى آفاق جديدة .

ويرتبط هذا فى الناحية الفنية أن الشخصيات ، كما أسلفنا ، لا تحمل وجه الحكى المباشر ، وإنما تضيف إلى الحدث الدلالة بمستوياتها الرامزة فى بعض الأحيان ، على أن الرمز هنا لا ينال من معنى الحدث أو تتابع السرد ، بل إن الرمز يكاد يفضح نفسه فى بعض القصص ، بما يعنى هذا من طبيعة الحاسة الفنية لهذا الجيل .

إن الحدث الرامز ، الذى يخلو من الغموض والالتواء نجده فى قصة مثل (ضرب البحر) ، وفيها يعلو صوت القاص (المتكلم ودلالته على المستوى الواقعى) ليصل إلى أسماعنا عبر صياح هذا العجوز الذى لا يستطيع البحر هزيمته رغم وهنه الجسدى ، ونضطر هنا لنقل بعض من صياحه رغم الإطالة ، فإن لها مبرراتها ، يقول :

(فى شهور الصيف تذهبون إلى الشواطىء وتتمرغون فى مياه البدايات دون الجرأة على الدخول أكثر ، يتغنى الشعراء السذج بجمال البحر وانفتاحه وغموض سطحه او حتى وضوحه وصفاء مياهه ، يتناسون مخاوف الأطفال من النزول إليه تنفيذا لنصائح الكبار المعادة ، إنهم يتخوفون من ابتلاعهم فيكتفون بالعبث برمال الشواطىء تنفيذا للوصايا ، وإذا حدث وتقدم إلى الداخل طفل يبتلعه البحر أو يبتلعه الخوف ، البحر يضحك كلما أمعنتم فى تدليله ومجاملته بينما يستحق أن تشرعوا فى ضربه بكافة الأشياء ، العصى والفئوس والحراب والنبال والمدافع وقنابل الطائرات وبكل ما يمكن أن يصل إلى الأيدى من أدوات الضرب ، لو أنكم أفلحتم فى بناء الآلاف والآلاف من البوارج الضخمة أو السفن الكبيرة أو حتى القوارب وبدأتم باحتلال الشواطىء لا نحسر البحر وانزاح قليلا الى الداخل تحت الثقل ، حتى ولو كانت مراكبكم تستخدم المجاديف ، إننى أعرف أن البحر سيحاول إرعابكم بإطلاق كلابه الشرهة أو جواسيسه تتبعها أسماك القرش لتخيفكم أولا ، وإذا لزم الأمر تشرع وحوشه فى نهش لحمكم البشرى . .) (ص ٥٧)

ومهما يكن . فإن (مدينة الباب) هى مدينة واحدة من مدن أحمد الشيخ الكثيرة ، التى عرفنا عنها ، أنها ، كالمدن القديمة ، من غير المباح الدخول إليها لما فيها من قيم جمالية قد تخلب اللب . . وتذهبه أيضا .

القاهرة : مصطفى عبد الغنى



خطاب إلى المحرر..

د. أحمد مستجير

فى هذا الزمن الذى نقرأ فيه « شعرا » لكل من هب ودب ، ممن لا يعرف معنى الموسيقى فى الشعر ، يصبح الحديث فى العروض فى مجلة مثل « إبداع » ــ ولها احترامها الخاص لدى القارىء العربى ــ شيئا مطلوبا له أهميته الخاصة . وقد لفت نظرى فى عدد يونيو ١٩٨٥ مقال للأستاذ أحمد فضل شبلول عنوانه (قراءة تفعيلية فى قصائد عدد الإبداع الشعرى) ، ولى تعليق قصير أرجو أن يتسع صدركم له ، يتعلق ببحر الخبب الذى كثر الحديث عنه بعد أن أصبح أكثر البحور استخداما فى الشعر الحر ، والذى كتبت عنه مقالاً فى « إبداع » (نوفمبر ١٩٨٣)

ذكر الأستاذ شبلول أن هناك لبحر الخبب ثلاث تفعيلات هى : فعِلن (بتحريك العين) وفعْلن (بتسكين العين) وفاعلُ (بضم اللام) ، واعتبر أن هذا البحر هو بحر متدارك « فرعى » تمييزا له عن المتدارك « الأساسى » (فاعلن ــ فعِلن) ، وهو يقرر أنه من الثابت تفعيليا ــ أو عروضيا ــ أن فاعلُ لا تأتى إلا مع الخبب ، « وأنها لا تأتى مع تفعيلتى المتدارك على الرغم من أنها فى الأصل مشتقة من فاعلن الأساسية » .

وكان من بين ملاحظاته على بحر الخبب أنه لا يجوز فيه عروضيا « وجود خمس حركات متتالية » ، كما لا يجوز فيه أيضا توالى أربع حركات قبل السكون ، وهناك فى مقاله ما يؤكد أن بحر الخبب لا يقبل فاعلن (التى يعتبرها التفعيلة الأم) عندما ذكر أنه لو حركت الهاء فى « عظامه » فى السطر التالى لكسر الوزن :

يتحول لحم العاشق فيكم وعظامه ، فى حضرة محبوبه

ولتحولت التفعيلة ــ كما يقول ــ إلى فعولن ، فالصحيح أن التفعيلة عندئذ ستحول إلى فاعلن .

فأما عن قوله إن الخبب لا يجوز فيه توالى خمس حركات فإن ذلك يبدو غريبا حقا . فتفعيلات بحر الخبب الثلاث (التى كررها فى مقاله سبع مرات) تقول إنه إذا توالت التفعيلتان فاعلُ وفعِلن (بتحريك العين) لحصلت الفاصلة الخماسية هذه ــ فهل هناك فى رأيه ما يمنع أن تتوالى هاتان التفعيلتان ؟ توالى المتحركات الخمسة لا يكسر وزن الخبب ، وهو يتكرر كثيرا فى أشعار كبار شعرائنا الآن ، بل إننى قد وجدت أمثلة كثيرة منه فى قصائد من الشعر الحر كتبت فى الخمسينات .

ثم إننا لو اقتصرنا على التفعيلات الثلاث التى أوردها الأستاذ شبلول فى مقاله فلن نستطيع قطعا أن نبرر توالى سبع حركات قبل السكون فى هذا البحر ــ وفى مقالى الذى أشرت إليه أمثلة على ورود مثل هذه الفاصلة بالخبب ، من بينها اثنان لصلاح عبد الصبور .

الشعر الخليلى لا يعرف الفاصلة الخماسية إطلاقا ، وأنا أدعى أن بحر الخبب لا يدخل ضمن البحور الخليلية، فهو لا ينتسب إلى شعر التفعيلة ، وإنما هو شعر « السبب » ، وحدته الأساسية هى السبب الخفيف تنْ (متحرك فساكن) ، ويجوز فيه تحريك الساكن ولا يجوز حذفه ، أى أن السطر الشعرى يُبنى فقط من ٥١ و١١ (متحرك فساكن ، ومتحركين متواليين) ــ وهذا الفرض البسيط للغاية يسمح فى أى موقع فى السطر الشعرى بوجود : متحرك فساكن ، ثلاث حركات فساكن ، خمس حركات فساكن ، سبع حركات

فســاكن . . . إلـخ ، كـسما يبـرر بهــدوء « التفعيلة » فاعلُ التى لا تسمح بها قواعد الخليل فى حشو البيت أبـدا ـ إذ ستصبح مجرد تتابع الشكلين ٥١ و١١ . وهو يبرر ما لاحظه الأستاذ شبلول من عدم جواز توالى أربع حركات قبل السكون ، وعدم جواز ظهور التفعيلة فاعلن فى هذا البحر . أما التشابه الـوحيد بين بحر المتـدارك وبحر الخبب (غــير الخليــلى) فهــو أن تفعيلة المتدارك فاعلن تحول إلى فعِلن (بتحريك العين) إذا خبنت لتتساوى تماما مع ١١ + ٥١ فى الخبب .

وقد أوقع البحر المتدارك الأستاذ حسين عيد ـ فى مقاله بنفس عدد يونيو من مجلة « إبداع » فى مأزق وهو يتحدث عن تكرر المفردات فى شعر أمل دنقل ، إذ تصور أن كلمة « السكينة » فى البيت التالى تقرأ بكسر الكاف دون تشديدها (لتعنى الطمأنينة) (ولا تعنى المدية) :

ما الذى يتبقى لها . . غير سكينة الذبح

ليعتبـرها تكـرارا لنفس كلمـة السكينـة فى البيت التالى :

صـاح بى سيـد الفلك ـ قبـل حلول السكينة

ولا أعرف كيف يقع الأستاذ عيد فى مثل هذا الخطأ الموسيقى !

القاهرة : د. احمد مستجير



أوراق ذابلة.. تعليق على القراءة التفعيلية لعدد الإبداع الشعرى

عبد المنعم رمضان

١

أعجبتنى صورة السيد القارىء وهو يطفو فوق جبّ القصائد ، ممسكاً بيده الجرس النحاسى ، وعلى عينيه غشاوة من أثر السجود للصوت القديم الذى يقيس به كل جديد ، كل جديد وآسن ، وبين لحظة وأخرى يفرح باكتشافاته تن تن تتن = رجز ، وفى مدونته يكتب : كتب الشاعر قصيدته فى بحر الرجز الذى تفعيلاته كذا وكذا ، تتن تن = متقارب ، كتب الشاعر قصيدته فى بحر كذا الذى . . . ، وهكذا لا يضع بين أيدينا إلا تمارينه العروضيه وآفاق دراسته الضيقة التى لا تتعدى حدود كرسيٍّ صغير فى مدرج من المدرجات التى تدرس آداب اللغة العربية ، وتقدم مناهج هى أقرب إلى النوافذ أو الركائز التى يجب أن تنفتح بالذهن على آفاق أكثر اتساعاً ، والتى لا يمكن بذاتها أن تغنى ، إنها مقدمات مجرد مقدمات قد تصنع مدرساً ماهراً للغة العربية بمدرسة صغيرة ، ولكنها وبذاتها فقط لا تصنع نقداً ، غير أن السيد القارىء يظن أن هذه المناهج هى المأرب الأخير فيقع عليه أو يقع فيه .

٢

عامةً ، أحب أن أنبه إلى أننى لا أتوجه بالحوار إلى السيد القارىء وإنما أتوجه إلى طرف ثالث انغمس لسانه فى دم الأسئلة وليس فى يقين ــ وحل الأجوبة إننى أتوجه إلى شخص ما يحاول أن يفهم عمل الخليل بن أحمد الفراهيدى بحدوده ودلالته ، وأن يستشرف بدءاً من ذلك آفاقاً جديدة لتشكلات إيقاعية جديدة ، حيث اللغة أوسع من البحور ، وحيث الوزن يدور حول الفاعلية الشعرية لا العكس ، وتأكيداً حول أن الفاعلية الشعرية لا تدور حول الوزن ، إننى أتوجه إذن إلى شخص ما يعرف أن النظام الوزنى الذى وضعه الخليل لا يحيط بجماع الايقاع العربى ، ولا يحيط بمخزون اللغة الموسيقى . إن السيد القارىء ــ وأنا لا أتوجه إليه ــ استغرقه اليقين فى حدوده المدرسية فأعاده إلى الماضى ، وأوقفه هناك كشجرة عجوز لا تثمر .

٣

من فوائد المناهج الحديثة فى القراءة أنها تعلمنا الانتباه ، الانتباه ليس فقط إلى ما ينطق به النص ، ولا إلى كيفية نطقه ، ولكن أيضاً تعلمنا النظر إلى ما سكت عنه النص ، إن ما سكتت عنه الدراسة وأوهمتنا أنها سكتت عنه متعمدة بعنوانها المحدد والمحدود (قراءة تفعيلية) أطل بين لحظة وأخرى ليكشف عن تعامل خارجى مع النص الشعرى دون الخوض فيه وكشف علاقات البنى المكونة له وذلك فى إشاراته للصور أو للحوار الفلسفى الرائع أو لطول العمل الفنى وقصره وتدويره ، أو إضفاء شىء من الدرامية أو الحركية ، إنه من الممكن ولغيره أيضاً فعل الآتى : ــ

ــ قراءة نحوية لقصائد عدد إبداع الشعرى ويتناول فيها كل مفردات القصائد وموقعها من الإعراب ومنعها من التنوين الخ .

ــ قراءة لصور قصائد عدد إبداع الشعرى ، ويشير فيها كما فعل إلى الصور الشعرية الرائعة مثل كذا وكذا ، والصور الخائبة مثل كيت وكيت .

ــ ثم قراءة دينية يبحث فيها عن الله فى كل نص وعن تجلياته أو خفوته والنص الذى قد يتعاطف معه نحويا ربما يستهجنه عروضيا ، إن هذا أشبه بألف قدم لرجل واحد لا هى تعينه على الحركة ولا هى تدله على أنه كسيح ، فالسيد القارىء لديه مجموعة من العناصر الثابتة التى يقيس عليها كل نص مع إفراد كل عنصر لاختباره على حدة ، هذا هو جماع رؤيته للنص الشعرى والتى ستؤدى فى النهاية إلى هروب الشعر منه مع خروجه هو بمحصول وافر من الملاحظات الضحلة يظنها كنزاً وعندما تُنشر يحسبها نقداً يجب أن يُدرّس .

٤

ومن فوائد المناهج الحديثة فى القراءة أيضا ، أنها تعلمنا الانتباه ليس فقط إلى أخطاء النص التى ينطق بها ولكن إلى أخطاء النص التى ينطوى عليها ولم ينطق بها ، وهذا هو السيّد القارىء يستوى على الأرض ويقرأ فى قصيدة محمد آدم .

بينا أتقرى جسدى

ثم يدندن بجرسه ، بيّنا تن تتن فاعلن ، بعد أن شدد الياء ويكتب فى جرأة :

بيّنا أتقرى جسدى = بينا = فاعلن .
بينما الصحيح بينا = تن تن = فعْلن
ويقرأ ثانية : تظل جسين يخاصمان رآحتيهما

وهو سطر شعرى مكتمل ، ويظن أن هناك خطأ عروضيا بعد اللام ، مع أن جرسه لو لم يخنه لباح له بموسيقى البيت .

تتن تتن/تن تَتَتَن/تتن تتن/تتن تتن .
وهى صيغة الرجز مُتَفْعلن/مُسْتعلن/مُتَفْعلن/مُتَفْعلن .

ويقرأ ثالثة فى قصيدة محمد آدم أيضاً فتنكشف له عن قصيدة مدورة وعندها ينتشى ويبدأ فى الفيض بمعارفه عن القصيدة المدورة التى يحدد أنها وردت إلينا من العراق وعرفناها كبناء جديد يضاف إلى بناء القصيدة التفعيلية المعاصرة عند الشاعر حسب الشيخ جعفر خاصة فى ديوانه زيارة السيدة السومرية ، وهو بهذا يذكرنا بمخصصاته المدرسية التى تحاول تحديد أول قصائد الشعر الحر ، نازك أم السياب ؟ إن السيد القارىء يقع فى أخطاء منهجية أبسطها أن شكلاً فنياً لا يمكن أن يصنعه فرد وحده ولكنه نتاج تراكم وإذا أردنا أن نذكّر فإن هناك من يعتقدون أن القصيدة المدورة نشأت عند يوسف الخال وهو أسبق من حسب الشيخ ، خاصة فى ديوانه البئر المهجورة الصادر سنة ١٩٥٨ ، هل نسفسط ونبدأ فى مناقشة أيها أسبق حسب أم الخال ، وهل يوسف الخال هو الشاعر ــ المفتاح ، إن النظرة الصحيحة تنطلق من رؤية هذا ضمن سياق التطور العام للشعر وليس خارج هذا السياق أو بمعزل عنه ، إننا فى الوقت الذى نلح فيه على أن الإبداع فعل فردى ، نلح أيضاً على أنه يتم داخل سياق .

وكما كان يفعل الأئمة مع الرجل الذى يخطىء مرة واحدة خطأً صريحاً ــ وصاحبنا أخطأ كثيراً ــ ويدل بخطئه على ضعف القراءة فى الباب الذى يبغى ، فلا يمنحونه حق الإفتاء حتى يستكمل أدواته ويتطور بها ، ولأن الديمقراطية وظروف الإعلام لا تجعلنا نملك فعل الأئمة ، فإنه يكفينا أن ننبه ثم لا نبالى .

٥

وبعد

حدد السيد القارىء فى قراءته لقصائدى مجموع الأخطاء وحصرها فى ثلاثة تقريباً :

(أ) استخدام صيغة مفاعيلن مع الرجز ، وتحريمه لذلك .

(ب) استخدام صيغة فعولن مع الرجز وفى حشو البيت لا فى نهايته فقط وتسميته لذلك بأنه خليط من التفعيلات .

(حـ) الإشارة إلى كسور قليلة لم يحدد كيفيتها ولم أستطع فهمها وقد اعتمدت فى الرد على هذه النقاط بغية الموضوعية والحياد ، اعتمدت على ما كتبه كمال أبو ديب فى كتابه البنية الإيقاعية للشعر العربى ، يقول كمال أبو ديب:

« ــ أما دخول فعولن فى سياق مستفعلن (الرجز) فهو قليل جداً إلا فى نهاية البيت ، لكن العثور على أمثلة له ليس صعباً خصوصاً إذا اعتُبر البيت شكلا يتجاوز التقسيمات التى يتخذها على الصفحة مطبوعاً ، ونُظر إليه من وجهة نظر الإلقاء والتلقى السمعى ، كما فى المثل التالى من أدونيس

نسبح منها راية وجيشاً
نغزو به سماءك السوداء

ليس فى الكتلة الأولى ما يمنع اعتبارها جزءاً من الثانية واعتبار الكتلتين بيتاً واحداً . ويظهر عندها ورود فعولن فى سياق مستفعلن (الرجز) بوضوح ومن الشيق أن أدونيس يفعل هذا بالضبط فترد لديه فعولن فى سياق مستفعلن (الرجز) فى كتلة تشكل على الصفحة أيضاً بيتا واحداً :

أحضنها أضربها أغنى : ها ها هلا هلال

ــ أما حدوث مفاعيلن فى سياق مستفعلن (الرجز) فله أمثلته العديدة أيضا يقول صلاح عبد الصبور :

الناس فى بلادى جا رحون كالصقور

هذا المثل المشهور من شعر صلاح يؤكد تجاوز الشاعر الحديث لجوانب من الأسس التراثية للإيقاع واحتفاظه بما هو جوهرى فيها ، إن البيت يقوم على قيم وحدات تشكل (الرجز) ولكن الوحدة الثانية فى البيت تتألف من (بلادى جا = مفاعيلن) ، وهذا مرفوض فى نظام الخليل لكنه مقبول فى النظام الجديد ، يمكن تقديم تعليل نظرى لعمل عبد الصبور ، إذا احتجنا إلى مثل هذا التعليل بقراءة الياء فى (بلادى) مخطوفة خطفا كأنها كسرة لكن مثل هذا التفسير يقضى على القيمة الفنية للتغير الإيقاعى ، فقراءة الوحدة (مفاعيلن) تعطى لحركة الفكرة ذاتها حيوية رائعة تنبع من الاضطرار لمد الصوت ثم الانقطاع حين نقرأ « بلادى » .

وفى سياق نفس الحالة لدينا مثال آخر ، مجمهرة عبيد بن الأبرص :

أقفر من أهله ملحوب	فالقطبيّات فالذنوب
أرض توارثها شعوب	وكل من حلها محروب
إما قتيل وإما هالك	والشيب شين لمن يشيب
وبدّلت من أهلها وحوشاً	وغيّرت أهلها الخطوب
أفلح بما شئت فقد يبـ	ـلغ بالضعف وقد يخدع الأريب
كأنها من حمير عانات	جون بصفحته ندوب
فعاودته فرفعته	فأرسلته وهو مكروب

قصيدة عبيد تستغل الإمكانات الإيقاعية الممكنة ، لا يهم كثيراً أن نسمى البحر الأهم أن نرى هذه القدرة العجيبة على خلق إيقاع مرهف تتشابك فيه عناصر إيقاعية أساسية ذات قيم مختلفة بعض الشىء ، لكنها كلها تسهم فى إغناء البنية الإيقاعية ، وتحوّل التلاحم النغمى إلى فاعل حيوى شائق فى نفسه ، لا باعتباره وسيلة تعبير فقط . إن عمل عبيد أول قصيدة من الشعر الحر فى الشعر العربى ، فما يفعله أدونيس وصلاح عبد الصبور من إحلال وحدات ذات قيم معينة مكان أخرى لها القيم ذاتها لكنها تعكس ترتيب النوى المركّبة ، شىء فعله عبيد ببراعة فائقة وتنويع مدهش ، إن ورود صيغة مفاعيلن فى سياق صيغة مستفعلن (الرجز) عند صلاح عبد الصبور وعند عبيد ابن الأبرص له دلالات هامة ، فما هى الدلالات التى تحملها دراسة اتجاه التجاوز فى الشعر العربى فى البحور وحيدة الصورة ؟ الدلالات متعددة ، إن ما نحب أن نركز عليه بشكل خاص هو أن التغير من مستفعلن (الرجز) إلى مفاعيلن ليس ظاهرة عجيبة ، وليس خروجاً على طبيعة الإيقاع العربى ، وليس إتياننا بما ليس على مذهب العرب ، هذا التغير ظاهرة إيقاعية ليست طبيعية فقط وإنما هى حتمية لا يتصور وجود النظام الإيقاعى القائم على البحور وحيدة الصورة دون نموها وتحولها إلى خصيصة أساسية من خصائص النظام الإيقاعى ، ثم إن هذه الظاهرة ليست خاصة بالإيقاع العربى ، وإنما هى معطى إنسانى أصيل لأنها إحدى إمكانات النموذج الرياضى المركب ، الحديث إذن عن خروج عبيد بن الأبرص وأدونيس وصلاح عبد الصبور وغيرهم من الشعراء على الأوزان العربية وإفسادهم للإيقاع العربى ، حديث لا يرتكز على فهم أصيل لطبيعة الفاعلية الإيقاعية فى الشعر والأسس الإنسانية العامة لها ، ومن المؤسف طغيان تيار فى الثقافة العربية المعاصرة يظن أصحابه أنهم حماة التراث ، وأنهم يستندون إلى معرفة إيقاعية به ، يتهم الشعراء الذين يتبلور عندهم اتجاه التجاوز المناقش هنا لا بإفساد الشعر فقط ، وإنما بالجهل بالتراث وبالمكونات الإيقاعية للشعر العربى ، والحقيقة هى أن هؤلاء الشعراء يجسدون الفاعلية الإيقاعية الأصيلة فى عملهم ، والاستجابة العفوية الخلاقة لحركية المكونات الإيقاعية فى التراث ويستمر التراث فيهم غنياً حيوياً عفوياً وفى الوقت نفسه حتميا لابد أن يَتَبلْور فى الصور التى يظهر بها فى شعرهم بكلمات أدق ليست فاعلية هؤلاء الشعراء ، والتغيرات التى تحققت فى شعرهم شرعية وحسب بل إنها حتمية حتم التطور فى الأنواع ذاتها » .
انتهى كلام أبى ديب .

يمكننا أيضا الإشارة إلى نصوص عديدة للشعراء محمد عفيفى مطر وصلاح عبد الصبور وحسن العبد الله وإلياس لحود . . وآخرين تستبين عندهم ملامح التجاوز العروضى التى رآها السيد القارىء ضربا من الجهل والعبث بالوزن الشعرى عموماً إننى أشكر له اهتمامه المحكوم بثقافته التى لم تقف حتى أمام نتاج السلف الصالح من الشعراء الرواد ، فرأى مارآه بعيداً عن حركية الإبداع ، وآمن بالسكون .

تعقيب :

لا أدرى ما الذى يدعو إلى كل هذا العجب والسخرية والتهكم حين يرصد كاتب بعض الظواهر العروضية فى عدد من القصائد ، دون أن يتطرق إلى الحديث عن الصورة الشعرية وغيرها من مقوّمات الشعر . فالوزن أحد المقومات الأساسية للقول المنظوم ، وله قوانينه المعروفة التى يحققها الشاعر فى شعره بفطرته ويتوقعها القارىء بما اعتادت عليه أذنه من إيقاع مطّرد يعرفه الناس باسم « الوزن » . ولا ضير فى أن يوجه كاتب عنايته إلى هذا الجانب من جوانب الشعر دون نظر فى سائر الجوانب ، وعلينا إذا أردنا أن نناقشه أن نحصر المناقشة فيما أخذ الكاتب به نفسه وما حدده من موضوع بحثه . ولست أرى أيضا ما يدعو إلى العجب إذا رأى دارس مشغول بأمور النحو أن ينظر فى الظواهر النحوية فى بعض الشعر الحديث ، فالنحو كذلك مبحث يمكن أن يكون مستقلاً عن عناصر الشعر الأخرى إذا اقتصر على النظر فى أمر الصحة والخطأ غير متجاهل بالطبع ضرورات الشعر وتطوّر بعض تراكيب اللغة وقواعدها .

على أننا إذا تجاوزنا ما جاء فى المقال من سخرية حادة ونظرنا فى القضية نفسها ، فسنرى أن الكاتب يطرحها على مستوى نظرى مجرد يفوق كل أحدثه الشعراء من خروج على بعض قوانين العروض المقررة فى زحاف هنا أو زحاف هناك . فهل صحيح أن الشاعر الحديث يحاول « أن يستشرف آفاقا جديدة لتشكلات إيقاعية جديدة ، حيث اللغة أوسع من البحور ، وحيث الوزن يدور حول الفاعلية الشعرية لا العكس » ؟ . وهل صحيح أن هذه الدعوى العريضة يمكن أن تتحق بمجرد إباحة « مفاعيلن» فى بعض تفعيلات الرجز ، أو غير ذلك من « التفعيلات » اليسيرة فى قوانين العروض العربى فى الشعر الحر الذى تجىء معظم تفعيلاته بعد ذلك على السّنن المألوف ؟ .

إن هذه الدعوى النظرية الكبيرة لا يمكن أن يكون لها ما يبررها من واقع الشعر الحر إلاّ إذا كان هذا الشعر قد ابتدع تراكيب إيقاعية وموسيقية جديدة مطردة ، قد تنبع من تفعيلات الشعر العربى القديم أو تتجاوزه إلى ضرب جديد من الإيقاع والموسيقى له قوانينه المعروفة وهذا ما لم يحدث حتى الآن .

أمّا المسكين « الخليل بن أحمد » فإنه « لم يضع النظام الوزنى » الذى لا يحيط بجماع الإيقاع العربى فى رأى الكاتب ، وإنما استقرأ شعر العرب فى الجاهلية والإسلام وكشف بعبقرية رائعة عن قوانين مطردة فيه ، ولم يفرض على الأجيال التالية أن تلتزم بقوانينه ، بل التزمت بها الأجيال لأنها تتفق مع فطرتها الموسيقية ، كما تتفق قوانين عروضية أخرى من فطرة شعوب غير الشعب العربى . وليس هناك ما يحول دون الخروج على هذه القوانين أو حتى هجرها تماماً إذا جدّت على حياة الشعب ظروف حضارية جديدة تستدعى إيقاعا جديداً كل الجدّة .

وقد كنت أودّ لو أن الكاتب قد حاول أن يطبق هذه الدعوى النظرية العريضة على بعض مقاطع مما تجاوز فيه بعض الشعراء الزحاف المعترف به فى تفعيلة فى أحد سطور القصيدة ليبين إلى أى مدى حقق هذا التجاوز « آفاقا لتشكّلات إيقاعية جديدة » .

أما المبالغة فى الحديث عن معلقة « عبيد بن الأبرص » والقول بأنها « أول قصيدة من الشعر الحر فى الشعر العربى » فهى من قبيل هذا الإسراف الشائع فى آراء الكاتب بدافع من الحماسة والنقل عن الآخرين . فالحق أن شعر « عبيد بن الأبرص » — بحكم وضعه الزمنى — يعد من « أوّليات » الشعر العربى حين كان إيقاع الشعر العربى لم يكتمل بعد ، شأنه فى ذلك شأن الشعر عند سائر الأمم . ومع ذلك فإن تجاهل بعض النصوص القليلة فى سبيل الكشف عن قوانين عامة مطردة فى أغلب النماذج الشعرية العربية عمل علمى مشروع .

وكم كنت أودّ هنا أيضا لو أن الشاعر « عبد المنعم رمضان » قد كلف نفسه عناء تطبيق هذه الدعوى بتحليل إيقاع معلقة « عبيد بن الأبرص » ليبين للقارىء « هذه القدرة العجيبة على خلق إيقاع مرهف تتشابك فيه عناصر إيقاعية أساسية ذات قيم مختلفة بعض الشىء ، لكنها كلها تسْهم فى إغناء البنية الإيقاعية ، وتحوّل التلاحم النغمى إلى فاعل حيوى شائق فى نفسه ، لا باعتباره وسيلة تعبير فقط » . ولعل طبيعة المنهج العلمى كانت تقتضى هنا مقارنة بين هذه المعلقة ومعلقة زهير أو امرىء القيس أو طرَفة أو غيرهم لبيان هذه الصفات الضخمة التى ينسبها الكاتب إلى تلك المعلقة نسبة نظرية محضة دون تعليق أو تحليل . لكنه بعد أن أورد تلك الصفات عاد فقَرَن بين « عبيد بن الأبرص » و « صلاح عبد الصبور » مبيّنا أن الخروج من مستفعلن فى الرجز إلى مفاعيلن ليس ظاهرة عجيبة ، وما أهون هذا الخروج وما أيسره ! وبعد ، فإن التجديد طبيعة الإنسان الحى الذى يعيش عصورا دائمة التطور والتغير ، لكن حكمنا على مايتم من تجديد ينبغى أن يظل فى إطارٍ من واقع هذا التجديد ، دون كل هذا الإسراف ، وكل هذه المبالغة ، فما زال شعراؤ نا رغم دعاواهم العريضة ورغم مفاعيلن وفعولن فى الرجز يدورون فى فلك المسكين خليل بن أحمد !! .

د. عبدالقادر القط

تعقيب على تنويه ..!

عبد الحكيم فهيم

الأستاذ الدكتور عبد القادر القط رئيس تحرير مجلة إبداع

تحية تقدير واحترام وبعد :

طالعت فى عدد يونيو من مجلة إبداع تنويها تعتذر فيه أسرة تحرير المجلة عن نشرها مسرحية « الهادم » عن طريق خطأ غير مقصود ولما كنت صاحب ترجمة هذه المسرحية فقد أصابنى هذا التنويه على النحو الذى صيغ به بقدر كبير من الأسى والذهول . ترى أى جريمة انطوت عليها ترجمة هذه المسرحية ونشرها . . ؟ وأى وزر ارتكبه المترجم بترجمتها وتقديمها إلى أسرة تحرير إبداع التى تملك وحدها الكلمة الأولى والأخيرة فى إقرار صلاحيتها وإجازتها للنشر ؟

ولئن كان التنويه على النحو الذى صيغ به استهدف تحميل المترجم وزر ما تعتبره أسرة التحرير للأسف خطأ غير مقصود من جانبها فإننى آمل أن يتسع صدركم لهذه السطور التى أرجو أن تجلو بعض الغموض وتزيل بعض اللبس .

ـ عند قراءتى للمسرحية فى نصها الانجليزى استوقفتنى فقرة من الحوار يتحدث فيها بطلها عن انفعاله وشعوره بأن شمشون يقف داخل معبد غزة ويخاطب أعداءه . . الخ

ورغم أن هذه المسرحية كتبت بعد عام ١٩٤٨ إلا أن المؤلف استخدم كلمة Philis-tined فى حديثه عن هؤلاء الأعداء مشيرا بذلك إلى حقبة تاريخية معروفة وفد فيها قوم يرجح أنهم من جزيرة كريت إلى أرض كنعان واحتلوا جزءا من هذه الأرض وعاشوا فيه فترة من الزمن خاضوا خلالها معارك ضد بنى اسرائيل . وكان ذلك قبل الميلاد بنحو اثنى عشر قرنا

ـ ولكى لا يقع أى التباس أو سوء فهم وتأويل أشرت فى هامش موجز إلى المقصود بكلمة Philistines حسب موقعها فى سياق الحوار تاركا لأسرة تحرير المجلة الحرية الكاملة فى الأخذ بهذا الإيضاح أو رفضه .

ـ إن كاتب المسرحية « صول بيلو » أديب وكاتب أمريكى كبير . كتب الرواية والمسرحية والقصة القصيرة . وقد أهلته كتاباته للفوز بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٧٦ . . ومن حق قراء الأدب فى مصر والوطن العربى أن يتعرفوا على كاتب فى وزن ومكانة صول بيلو وحتى ولو كانت لمثل هذا الكاتب أو غيره من الأدباء العالميين ممن لا يعرفون كثيرا عن قضايانا وحقوقنا آراؤهم ومواقفهم التى لا نقرهم عليها فإن من الواجب أن نتصدى لمناقشة فكرهم وآرائهم وابراز ما قد يكون فى مواقفهم من تحامل على الأمة العربية وتجاهل لحقوقها .

ـ ولعلكم تذكرون يا سيدى أننا لم نوصد الأبواب فى وجه كاتب ومفكر مثل جان بول سارتر لم يخف يوما تعاطفه الواضح مع اسرائيل ولم يتراجع عن تأييده السافر والمستفز لعدوانها على الحقوق الفلسطينية والعربية ومع أن سارتر لم يغير من موقفه حتى بعد زيارته لمصر فى أواخر الستينات وتفقده لمحنة اللاجئين الفلسطينيين فى مخيماتهم ومناقشاته المطولة مع عدد كبير من الأدباء والمفكرين المصريين فإن فلسفة هذا المفكر الفرنسى الراحل لا تزال تدرس فى جامعاتنا . . ولا تزال

ترجمات مؤلفاته تطبع ويعاد طبعها ونشرها فى معظم العواصم العربية بل ان مجلة محترمة مثل مجلة عالم الفكر التى تصدر فى الكويت لم تجد أسرة تحريرها أى غضاضة فى أن تصدر عنه عددا خاصا بعد وفاته

ــ ولا شك أنكم تابعتم أيضا ياسيدى ما كتبه أديبنا الكبير الدكتور يوسف إدريس خلال الأسابيع الأخيرة على صفحات الأهرام عن لقائه مع الكاتب المسرحى السويسرى فردريك درينمات المعروف بتعاطفه مع إسرائيل وتبنيه لوجهة نظرها . ولا شك أنكم قرأتم أن هذا الكاتب سوف يحل ضيفا على بلادنا فى الخريف القادم بدعوة من هيئة الاستعلامات وهذه لفتة طيبة بالطبع من شأنها أن تتيح لكاتب كبير ــ رغم مواقفه المعروفة فرصة التعرف على بلادنا والالتقاء ببعض مفكرينا وكتابنا وإجراء حوار معهم قد يكون حافزا له على إعادة النظر فى أفكاره ومواقفه من قضايانا القومية وعلى رأسها قضية الشعب الفلسطينى الشقيق .

ــ ليست جريمة إذن أن تقدم « إبداع » عملا لكاتب أجنبى لا يفترض بالضرورة أن يكون مؤيدا لنا على طول الخط وإذا كان هناك من يرى غير ذلك فلقد كان من الأولى والأجدى أن تهيىء المجلة الفرصة أمام حوار بناء يناقش آراء هذا الكاتب ومواقفه ويكشف لقراء « إبداع » ما قد يكون فى هذه الآراء والمواقف من تجاهل لحقوقنا الثابتة وقضايانا العادلة . .

على أن الظروف التى نعيشها والتحديات والأفكار المحدقة بنا المهددة لوجودنا تحتم علينا أن نفتح عقولنا على فكر العالم وثقافاته وأن نتعامل بموضوعية ووعى مع كتابه ومفكريه أيا كانت مواقفهم واتجاهاتهم . . وليكن لنا فيما سبقنا إليه أصحاب القضية الفلسطينية أنفسهم أسوة حسنة ومثالا يحتذى . .

إن مثقفينا يذكرون بغير شك أن منظمة التحرير الفلسطينية ومن خلال مركز الأبحاث الفلسطينى ترجمت وأصدرت عشرات المؤلفات والدراسات التى كتبها مفكرون وسياسيون وعسكريون من غلاة الصهاينة وأعداء الحق الفلسطينى والعربى مستهدفة بذلك إتاحة فكرهم وآرائهم أمام القارىء العربى حتى تتعمق معرفته بمن يواجههم ويواجهونه فى صدام وجود ومصير وحتى تهيىء لمن يشاء من الكتاب والمفكرين العرب مناقشة هذا الفكر وتفنيد هذه الآراء وفضح ما تنطوى عليه من زيف وباطل . .

ولست أذكر أنه حدث أن اعتذرت منظمة التحرير الفلسطينية أو مركز الأبحاث الفلسطينى عن هذا العمل الحضارى المستنير .

كذلك يذكر مثقفونا أن مجلة الموقف الأدبى السورية نشرت فى أحد أعدادها الصادرة فى أوائل السبعينات ومن ترجمة الدكتور هانى الراهب النص الكامل لإحدى روايات الأديبة الإسرائيلية يائيل ديان بكل ما تحمله سطورها من مواقف عدائية تسىء للفلسطينيين والعرب . ولم يجد أحد فيما نشرته هذه المجلة السورية ، نعم السورية ما يفرض عليها الاعتذار عن نشر مثل هذا العمل .

ثم مَن من المثقفين المصريين لم يقرأ بإعجاب ما كتبه الأديبان الفلسطينيان الراحلان غسان كنفانى ومعين بسيسو عن الأدب الصهيونى والرواية الإسرائيلية ؟ ومن من هؤلاء المثقفين لم يعكف على قراءة ما قدمه الدكتور إبراهيم البحراوى من دراسات عن الأدب الصهيونى ونماذج مترجمة من هذا الأدب ضمنها صفحات كتاب أصدرته دار الهلال منذ نحو عشرين عاما ولم يستهجن أحد مثل هذا العمل بل لكم تمنينا أن تصدر هذه الدار وغيرها كتبا أخرى مماثلة حتى نزداد علما ومعرفة بمن كتب على أمتنا العربية أن تشتبك معهم فى نزاع مصيرى . . !!

نحن إذن وبحكم ظروفنا وما يفرض علينا من تحديات مطالبون بأن نوسع قاعدة اهتماماتنا الفكرية والثقافية وبأن نسعى بكل الجد إلى التعرف على الكتاب والمفكرين العالميين ، حتى الذين لا يتعاطفون منهم عن قصد أو جهل مع همومنا القومية وقضايانا المصيرية . . من واجبنا أن نحاول عن طريق مؤسساتنا الثقافية الاتصال بهم والحوار معهم لعلهم حين يستمعون إلينا يدركون أننا طلاب حق وأصحاب قضية عادلة ينبغى على كل ذى ضمير حى أن يبذل لها المساندة والتأييد .

وقديما وقبل نحو ثلاثة عشر قرنا من الزمان أقبل أسلافنا على ثقافات الهند وفارس ومصر واليونان يدرسونها ويتعرفون على أسرارها ولم يردهم شىء عن ترجمة أعمال فلاسفة اليونان ودراستها رغم ما فيها من أفكار ونظريات تتعارض تماما مع مبادىء الإسلام وقيمه . . لكنهم كانوا يسعون إلى بناء أمة حية واعية وتشييد حضارة زاهرة وهل كان يمكن أن ينجحوا فى ذلك بغير انفتاح غير محدود على فكر وعلم الأمم الأخرى ؟

وحديثا . . يعكفون هم على نماذج منتقاه من تراثنا الأدبى والتاريخى يترجمونها ويدرسونها ويتوفر نفر من مثقفيهم وحتى من بين قادتهم العسكريين على دراسة إنتاج بعض كبار كتابنا ويحصلون فيه على أعلى الدرجات العلمية . . إدراكاً منهم بأن من عرف فكر قوم ووقف على خصائص شخصيتهم يكون أعظم قدرة على إدارة الصراع معهم . . والتحكم فى تداعياته وتطوراته فى مختلف المراحل !!

بقيت كلمة أخيرة . . إننى بحكم طبيعة عملى بالاذاعات الأجنبية الموجهة . لست بعيدا عن قضايانا القومية وفى مقدمتها القضية الفلسطينية . لقد كتبت وقدمت على مدى ربع قرن مئات البرامج والتعليقات السياسية شرحا لأبعاد هذه القضايا ودفاعا عن الحقوق الثابتة للشعب الفلسطينى ولا أزال أواصل مع زملائى العاملين بهذه الإذاعات كتابة وتقديم المواد السياسية والثقافية التى نخاطب من خلالها عقول المستمعين فى شتى أنحاء العالم ونسعى بالكلمة الهادئة إلى إقناعهم بأن تأييد

سياستنا ومواقفنا هو انتصار للحق والعدل والسلام فى هذه المنطقة الهامة من العالم . . .

ولئن كانت أسرة تحرير إبداع قد استهدفت من وراء تنويهها الغريب التنصل من عمل أقرته وأجازت نشره وإلقاء تبعة ذلك كله ووزره على المترجم . . والسعى لإقناع الكتاب والقراء بأنها تتبرأ تماما من هذه الفعلة النكراء وتنفض يدها من هذا العمل الشائن . . فإننى لا أملك سوى أن أطرح هذا السؤال الساذج : ألم يكن ثمة أسلوب آخر أجدى وأنفع فى معالجة هذا الأمر لا يسىء إلى المترجم ولا يسجل نقاطا باطلة على حسابه . . ؟

عبد الحكيم فهيم

التحرير :

لم يكن قصد هيئة تحرير « إبداع » من الإشارة إلى مترجم المسرحية أن تحمله وحده « المسؤولية » أو تتنصل منها ، لكنها قصدت إلى بيان أنه ممّا « أسهم » فى هذا الخطأ أن المجلة تعدّ المترجم واحدا من كتّابها الذين يتابعون إمدادها ببعض المترجمات القيمة .

ولا شك أننا نؤمن بضرورة إطلاع القارىء العربى على كل الاتجاهات الأدبية والفكرية والسياسية لكن ما نقله ــ بالهامش ــ من دائرة معارف كولينز لكى يزيل اللبس وما يمكن أن يحدث عند القارىء من خلط بين « الفلستينيين » القدامى « والفلسطينيين » العرب زاد عن غير قصد من إمكان حدوث هذا اللبس والخلط . على أنه لو كان القصد تعريف القارىء بأفكار بعض الكتاب المتعاطفين مع الصهيونية لكان ينبغى التقديم لكل عمل من هذا النوع تقديما يوضح هذا المعنى إن كان يتضمن فعلا ما يستحق التوضيح .

مرة أخرى لم يكن قصد المجلة أن تسىء إلى المترجم أو تحمله مسؤولية ما حدث بل أرادت أن توضح لقرائها ظروف نشر المسرحية مهما يكن من اعتبارات أدبية أو فكرية[1]

(1) تنشر « إبداع » رد مترجم مسرحية « الهادم » ، عملا بحق النشر وحريته ، وتترك لقراء المجلة حق التعليق والتعقيب .

محفوظ عبد الرحمن بين التراث الحكائى والعرض المسرحى

سامى خشبة*

هذه ثلاثة نصوص مسرحية أتمنى أن أراها مجسدة على المسرح !، وأعتقد أن كثيرين غيرى يحملون نفس الأمنية وأسبابى كثيرة . . ليس فقط لأنها نشرت فى هذه المجلة التى أتشرف بالعمل فيها ، بل لعل هذا السبب ينبغى أن يكون آخر الأسباب أو ــ حتى ــ قد لا يكون سببا على الإطلاق .

تخيلت قبل أن أبدأ الكتابة أنه قد يكون مفيدا لما سأكتبه عن مسرحيات «محفوظ عبد الرحمن» التى نشرت فى «إبداع» ، أن نجرى عملية مقارنة بين كتابة محفوظ المسرحية وكتابة الفريد فرج : فكلاهما مولع بالموضوعات التراثية ، ولكل منهما «همّ فلسفى» ما ؛ قد يعثر عليه فى قلب الموضوع المستمد من التراث العربى ؛ أو قد يفرضه فرضا على هذا الموضوع ، ولكل منهما طريقة فريدة بين كتابنا المسرحيين العرب (قد لا يشاركهما فى ذلك سوى سعد الله ونوس فى سوريا وعز الدين المدنى فى تونس) فى إعادة خلق «الحكاية» التراثية خلقا دراميا خاصا يجعلنا نتساءل : ألم تكن التركيبة الدرامية كامنة أصلا فى قلب الحكاية التراثية ولم يكن ينقصها إلا إعادة التنظيم وشىء من «التشذيب» لتقليم الأطراف الزائدة حتى يتجلّى بالنحت الواعى جسد الدراما من قلب الحكاية (الكتلة) الخام الأولى ؟ ثم نتساءل بعد التأمل : هل كان اكتشاف المحمول الفكرى الدفين داخل ركام الحكاية القديمة ، هو المسئول عن زيادة شحنتها الدرامية إلى الحد الذى تتحول به سيرة الزير سالم ــ مثلا ــ أو حكاية عمرو مزيقياء مع طريفة الكاهنة إلى هذا النص الدرامى «الصافى» الذى عرفناه فى أنقى صوره فى مسرحية الفريد الأخاذة الشفافية والبريق : «على جناح التبريزى وتابعه قفة» وسنعرفه مرة أخرى فى مسرحية «احذروا» لمحفوظ عبد الرحمن ؟

ثم إن لكل منهما تلك الموهبة الفريدة فى صياغة الجملة المسرحية (أستخدم هنا كلمة : صياغة قاصدا معناها الحرفى الشائع عن صياغة نفيس المعادن : «اللغة معدن نفيس لا يبين عن حقيقته إلا بعد أن تمسه يد صائغ صناع حاذق فنان مشبوب الوجدان والعقل» ولا أستخدمها على سبيل حسن الإنشاء) .

ولكل منهما ــ بعد صياغة جمله ــ طريقته الفريدة فى نسج الحوار أو بنائه نسيجا يجعلك تنتبه لما قررة بعض النقاد المحدثين دون أن ينتبهوا إلى كامل مغزاه ، من أن ما يسمى «قصص العرب» مليئة بالمواقف الحوارية وبالحوار ، أو أنها تعتمد فى «تجسيم» بنيتها ومرماها على الحوار بقدر لا يقل عن اعتمادها على السرد (فى روايات السمار وكتب التجميع وفى السير وما شابهها) .

كنت أتخيل أنه قد يصلح لهذا الحديث أن أبدأ بتلك المقارنة بين كتابة محفوظ وكتابة الفريد ولكن شيئا ما منعنى من المقارنة : فقد شاهدت أجمل ما كتب الفريد على المسرح (أقصد مسرحيتى حلاق بغداد ، ومسرحية سليمان الحلبى ، ومسرحية الزير سالم ومسرحية على جناح التبريزى) . . من المسرحيات التراثية الموضوع ، إلى جانب أعمال أخرى له من أنواع ذات

موضوعات مختلفة) - بينها لم أشاهد لمحفوظ شيئا على المسرح إلى الآن حتى ما عرض له بالفعل للأسف الشديد .

وفى إحدى مرات قراءتى للنصوص الثلاث ، وبالتحديد فى قراءة لنص مسرحية «ما أجملنا» ، تساءلت : كيف يمكن أن يجسد هذا النص على المسرح ، لكى يكون ممتعا بالفرجة قدر ما هو ممتع بالقراءة . ولأسباب كثيرة ، أهمها الفرق الجسيم بين كتابة محفوظ المشحونة المتوترة ، وبين كتابة توفيق الحكيم البسيطة المسترخية ، لم يسعفنى التوفيق الجميل الذى حققه أستاذنا الدكتور على الراعى فى كتابه عن الحكيم : «فنان الفرجة» . .

تساءلت : كيف يمكن أن يتصرف أى مخرج مسرحى لكى يكفل للمتفرج الواعى ، الاستمتاع بالمقدمة الطويلة المثقلة بالتفكير والتساؤلات التى تلقيها السيدة المسنة فى مطلع مسرحية : «ما أجملنا» ؟ إنها سيدة مسنة ــ كما طلب المؤلف وحدد ــ فلابد أن تتحدث كما يتحدث المسنون ، والكلام كما قلت مشحون ومتوتر ، مثقل بالأفكار والتساؤلات ، بل الاستعارات ، من التوراة ، (الكل باطل وقبض الريح) ، ومن ألف ليلة وليلة (بالإشارة إلى شهرزاد وسندباد) ومن تاريخ الدين (الإشارة إلى آدم وقابيل وهابيل) والتصوف (الإشارة إلى الحلاج) ، وإلى المسرح السابق (الإشارة إلى مقتل الحلاج بسيف عدوه ووردة صديقه : إشارة إلى حلاج عبد الصبور ، لا حلاج الطبرى . . ولا حلاج ما سينيون) ، ومن تاريخ الغرب وملوكه : (أنا وبعدى الطوفان : لويس الرابع عشر) الخ . . ولكن حينما يبدأ الحوار ، بعد أن يرتفع الستار ببطء (وربما بصرير) عن قصر إسلامى ما فى العصر العباسى ، فى الهند أو فى الاندلس ، يبدأ الحدث بشكل وبأسلوب حوارى «جديد» مخلوق يختلف ويريد أن يختلف عامدا عن اسلوب ألف ليلة وعن أسلوب التوراة ، وعن أسلوب المتصوفة . وبلغة تبتعد كثيرا ــ نحو مستوى أكثر رقيا بكثير وبالتاكيد ــ من لغة شهرزاد (مثلا) ومع ذلك ، فقد ألح علىّ خاطر ــ كان جديرا بى أن أتركه للمخرج ، ولكن ، ها أنا أثبته : لقد كتب الفريد فرج بشكل وبأسلوب تعمد فيه أن يحاكى أسلوب ولغة شهرزاد فى الليالى ، ومع ذلك كان أيضا أكثر رقيا بكثير (راجع التبريزى بشكل خاص) . ومع ذلك ــ ثانية ــ يظل ثمة تشابه بين «عود» الفريد ، وقانون محفوظ رغم أن الأول يدندن بالكلمات والثانى يركب بها المعانى ، متخذة شكل أصوات أو العكس .

ثم قلت لنفسى : لو أننى كنت مخرج هذه المسرحية ، لطبعت مقدمة السيدة المسنة . فى «كتيب» العرض ليقرأها المتفرجون ، ولا ستغنيت عن السطور التى ستعود لإلقائها فى نهاية العرض ، ولا كتفيت بالنص الحوارى التمثيلى وحده أضعه مع ممثليه على المنصة : وسيكونون أكثر من كافين سويا أقصد : النص والممثلين . هكذا فكرت ، لو أننى كنت أخرج هذه المسرحية ، ولكننى لست مخرجا ؛ ونحن نقرأ المسرحية ولا نشاهدها الآن ، فلنستمتع إذن بالقراءة .

تقول السيدة المسنة ، التى تبدو كأنها ــ أو أرادها المؤلف أن تكون ــ راوية من نوع ما تقول «إنها جاءت لكى تحكى» حكاية وتقول إنها جاءتنا . «بين دفتى كتاب ، فهوايتى أن أكون شهرزاد الكلمات» وتقول : «إننا نريد أن نسمع حكاية «مزيفة» (أنا أهتم هنا بمسألة الحكاية ، والكتاب والسماع لا المشاهدة) . . وتقول : «أنا خير من يحكى . فأنا أم . . وحكيت . .» ثم تتكرر كلمات : حكاية وحكيت وأحكى . . وحكايات . . ويحكى . . إحدى عشرة مرة على الأقل بعد ذلك . قبل أن تكف السيدة المسنة (الراوية) عن الكلام ، ويفتح الستار ، لكى يبدأ الحوار والحدث . .

ورغم أننا لسنا بصدد استخلاص هاجس نفسى مسيطر على المؤلف فى هذه المسرحية مؤداه أنه يفكر فى «حكاية» تروى وتسمع ، لا تمثل وتشاهد . فلاشك أنه من الهام لنا أن نتنبه منذ البدء إلى أنه بالفعل يفكر فى « حكاية » بأكثر مما يفكر فيه «مسرحية» أو لنقل إن «مصطلح» الحكاية لا مصطلح «المسرحية» هو الذى يسيطر على توجهه الكتابى ، على فعل «الكتابة ، كتابة هذه» المسرحية . . فالذى كتب فى النهاية ، جاء فى ذلك القالب ــ وبالشكل ــ الذى عرفناه ــ اصطلاحا ــ بأنه : مسرحية .

إن المعنى «المتجسد» للحكاية فى ذهن محفوظ وفى كتابته ، هو : المسرحية ؛ أو الشكل المسرحى ، وإن الحكاية عنده ، شكلها مسرحى .

والحق أنه ــ بعد صمت السيدة المسنة ــ الراوية - ينكب على «خلق» إيحاء منظرى قوى . يستفيد فيه بما قد نكون نحمله فى ذاكرتنا . . نحن القراء ــ المستمعون ــ المشاهدون بعيون الخيال ، وما تستحضره فى أذهاننا كلماته ــ من «صور» لقصور العصور العربية الزاهية ــ فى بغداد العباسية أو الأندلس الأموية . وهو ينذرنا ــ فى نهاية وصفه للمنظر ــ إنذارا مشبعا بمعلومة هامة : «إن الجو بإضاءته وموسيقاه وحركته : يوحى بجو الهدوء الذى يسبق العاصفة . . ولكن محفوظ فى ملاحظاته الشخصية التى ترد بعد وصف المنظر ، وقبل بدء الحوار يتحدث عن «المنصة» وعن «المخرج» . إن المفهوم المسرحى للحكاية

يبدو الآن مسيطرا سيطرة كاملة ، فهو يتحدث عن ضرورة كثيرة الستائر (ليوحى ذلك بكشف الأسرار) ويتحدث عن تطور الإضاءة مع التطور الدرامى وإحساس المخرج ، وعن إمكانية الاكتفاء بباب واحد ـ أو إغلاق الباب الثانى إذا وجد : فالمطلوب فيما يبدو تأكيد أنه لا مخرج إلا من حيث يكون الدخول ، أو أن المكان «فخ» منصوب يدخل إليه فقط ، ولا منفذ منه للخروج .

يفترض الآن أن نتحول إلى اكتشاف كيفية المزج الذى حققه محفوظ ، بين بناء الحكاية والبناء المسرحى ، ولكن الحقيقة ـ بتعبير أكثر دقة ـ هى أن محفوظ لم يمزج بين بناءين ـ أو بين نوعين من البناء ـ وإنما «عثر» على «قالب البناء الدرامى» فى القالب الحكائى . والحق ـ فى تصورى ـ أن كمون الدرامى فى الحكائى ، بديهى ، وقديم ، منذ اكتشف شعراء الإغريق الدرامى كامنا فى قلب حكايات مستقلة المبنى داخل بناء الملحمة الكبير (قال أحدهم : «نحن نعيش على فتات مائدة هومير» ولا أظن أنه كان يقصد «القصة» وحدها بل كان يقصد «التوتر» الدرامى الكامن داخلها أيضا : كان ما اضافه الشعراء الدراميون أساسا ، الشكل الحوارى ، والرؤية التراجيدية من المنظور الخاص بكل منهم .. وفى بعض الحالات ظهرت الرؤية الكوميدية ، باعتبارها تنويعا على المنظور التراجيدى نفسه .. وهذا مبحث آخر) .

ويتجلى هذا بشكل أوضح فى مسرحية : «احذروا» لأنها مستمدة مباشرة مما رواه الهمذانى فى «الإكليل» والمسعودى فى «مروج الذهب» وما ورد أيضا فى «بلوغ الأرب» ومجمع الأمثال . و«معجم البلدان» .. بل ما ورد كذلك فى شرح مقامات الحريرى عن تلك القصة التاريخية الأسطورية عن عمرو مزيقياء ملك اليمن ، وزوجته طريفة الكاهنة ، التى تكهنت له بسيل العرم ، وخراب سد مأرب ، فاحتال مع ابنه لاختلاق موقف يهين فيه الابن أباه الملك الذى يتذرع بذلك ليعلن إصراره على هجرة بلاد أهين فيها ، فيهتبل الناس «الفرصة» ويشترون أملاكه ، حتى إذا باعها أعلنهم بنبأ السيل وخراب البلاد ، ورحل .. ورحلوا حتى خربت اليمن القديمة ، من قبل أن يدهمها سيل أو ينهار فيها سد ..!!

ولقد صدر «محفوظ عبد الرحمن» مسرحيته ، أولا ، بالآيات من ١٥ إلى ١٩ من سورة سبأ التى أشار فيها القرآن الكريم إلى قصة انهيار السد وتمزيق اليمن (سبأ) وفى الآيات إشارة واضحة إلى أن الحدث الهائل كان عقابا إلهيا لأهل سبأ جزاء على كفرهم (لنعمة الله) وظلمهم (وهذه المعانى لا ترد بهذا الوضوح فيما فصله الرواة بعد ذلك وسجله الكتاب) . ويشير محفوظ إلى أنه اعتمد على «الإكليل وعلى مروج الذهب» وعلى ما نبهه إليه فى القصة ، كتاب «الميثولوجيا عند العرب» للأستاذ محمود سليم الحوت .. وهذه كلها معلومات هامة ، كفلها لنا المؤلف عن مصادره . ولكن ما هو أكثر أهمية لنا هو البحث عما فعل هو بالحكاية الدرامية ، لكى يحولها إلى دراما مسرحية سواء للقراءة أو للتمثيل .

لا يوجد لهذه المسرحية راوية ، ولا حتى تمهيد منظرى ، ولا تعليمات عن المنظر ، ولا عن التمثيل ولا عن الجو العام للعرض .. المؤلف نفسه هو الذى يكتب ويحكى .

يحكى ؟ أجل ، ففى ثمانى لوحات متتابعة «يسرد المؤلف الدرامى المعاصر» الحكاية التى نعرفها مسبقا (أو يفترض أننا نعرفها ، على الأقل نعرف مضمونها العام من القرآن ومن التفاسير ؛ راجع تفسير الطبرى مثلا) .. ولكن المؤلف الدرامى المعاصر لا يتركنا نسترجع «محض» ما كنا نعرفه لمجرد أن «نستعبر» أو نستخلص أو نتذكر العبرة ، عن أناس أنعم الله عليهم بالخير الكثير ، فكفروا وأعرضوا وظلموا أنفسهم ، فمحقهم الله مع جناتهم ومزقهم كل ممزق .. إنما يكشف محفوظ «الصورة» التى وقع بها ذلك الكفر ، والإعراض والظلم ، إنها الصورة التى تعيد أسطورة سبأ إلى أرض الواقع الممكن ، مع امتداداته إلى أقصى احتمالات الخيال الممكنة أيضا : عمرو الملك يواجه ثورة أشعلها المظلومون فى شعبه ، إلى جانبه أخوه تجسيد الاستغلال والقهر والطامع فى الملك ، صاحب المعرفة السطحية التى لا تزيد عن كونها حنكة الرجل الخبير العارف بالدنيا . وفى مواجهة الملك ، طريف رسول الثوار ، وقريب الملكة ، التى تحول اسمها من «طريفة الخير» إلى «بنت الخير» التى تخاف على زوجها الملك ؛ وتريد منه أن يعدل استعادة للأمن له ولها وللمملكة وللناس .

هذا عن الإطار (الأرضية) الواقعى المحتمل الذى صنعه المؤلف الدرامى المعاصر ، أما كهانة بنت الخير ، فكان ينبغى لها حل يمكن أن يكون على علاقة بذلك المنظور الواقعى الاحتمالى : ورأى محفوظ أن كهانتها لم تكن إلا نوعا من « العلم » وهبها إياه « شبح » قد يكون تجسيدا لعقلها ، أو لذاتها التى تحاورها فى تأملها لما يجرى حولها ، ولمن يعيشون حولها : وصلت إلى نوع من « الحكمة » تستطيع بها أن تدرك حقائق الأشياء وحقائق معانيها ، تعرف الكذب فى معسول الكلام ، والجشع والطموح غير المشروع وراء الوجوه المتظاهرة بالإخلاص ، وتعرف أيضا ما قد يعنيه انقلاب سلحفاة الماء

على ظهرها فوق الأرض ، أو سير الجرذان على خلفياتها أو تكفؤ الشجر من غير ريح ، أو قدرة جرذ على دفع صخرة لا يقدر عليها أقل من عشرة رجال ، أو ظهور الحصباء على سعف النخيل ــ الخ . . انها لم تتكهن ــ إذن ــ إنما استنتجت من مظاهر الطبيعة أن ثمة تغيرا هائلا فى ــ المناخ يمكن أن يطيح بالحياة كلها : حياة الملك والرعية ، وحياة الظلمة والمظلومين ، ويربط « السرد » الدرامى بين هذا التغير وبين استغراق الظالم فى ذاته وحرصه على ماله وحده ، تاركا الجميع ــ بعده ــ للطوفان . وإذ يتبين لبنت الخير فساد عالمها الإنسانى قبل الطبيعى ــ تعرف أن المصير حتمى ، ولانجاة منه : فليس هناك من يستطيع إصلاح السد لإنقاذ الحياة .

وعبر اللوحات الثمانى المركزة ، أو على طولها ــ القصير !ــ تتراكم علامات التطور ، تتراكم ولكن دون عشوائية ، وفى اقتصاد حاذق : من حوار الملك وطريف وعمران وبنت الخير فى اللوحة الأولى ، حيث نعرف شبكة العلاقات فى الأسرة المالكة ، والموقف الاجتماعى فى المملكة وطبيعة كل من الشخصيات الأربع الرئيسية ، إلى اللوحة الثانية حيث تخلو بنت الخير إلى نفسها ، تحاورها (فى شكل الشبح) بادئة من التأمل حول حقيقة عمران ــ أخى الملك ــ وحقيقة معرفته ، إلى أن تصل إلى المعرفة هى ذاتها لتدرك أن ذلك سيكلفها ألا تكون أما (ويبدو أن هذه المقايضة بين المعرفة والأمومة التى لا تبدو منطقية فى حد ذاتها ، جاءت لكى تكون تكأة يتعلل بها المؤلف فيما سيتلو من قصته/مسرحيته ــ لكى تلعب هند وليلى وصيفتا الملكة دورهما فى الخيانة ، وكشف فساد عالم المملكة . وليست هذه الإضافة الخارجة على سياق التركيبة الواقعية ــ أو المنطقية ــ للعمل ــ سوى واحدة من سمات الحكايات ، حيث يمكن ظهور عنصر أو عامل لا يرتبط بالسياق أو بمنطق التركيبة الأصلية) . فى اللوحة الثالثة تتم المواجهة بين الملكة وهند ، حيث يشرع « معرفة » الملكة الجديدة فى تحقيق نتائجها بإدراك الملكة لحقيقة ما يعتمل فى عقل وصيفتها : إنها تريد إغواء الملك وأخذه لنفسها ــ وفى نفس اللوحة تواجه الملكة عمران بحقيقته ، وتكشفها للملك وفى اللوحة الرابعة يظهر قلق الملك على مستقبل عرشه لأنه لا ولد له ، والملكة لا تستطيع إعطاءه الوريث المطلوب ، والملكة تتحدث عن مستقبل « سبأ » كلها لا مستقبل العرش ، وتشير لأول مرة إلى نذر الكارثة ، بحكاية السلحفاة التى انقلبت على ظهرها . ولا نكشف عن كل ما تعرف . فى اللوحة الخامسة ، تكشف هند عن نواياها وتكشف الملكة عن تقديرها لإخلاص ليلى ، ولكنها لا تستطيع أن ترى لإخلاصها جدوى ، فالكارثة قادمة والفساد أكبر من أن يعالجه إخلاص فردى . وترفض الملكة فى حوارها الخاص مع نفسها (الشبح) أن تعود للجهل أو للعمى المخادع عن المصير ، فى اللوحات التالية ، تتحول الأحداث تحولا « حكائيا » نموذجيا ، وهو تحول درامى نموذجى أيضا : بنت الخير تزور السجن لتقابل هناك ابن عمها طريف ، وتحكى له عما رأته ، لا تتكهن ، وإنما مازالت تبحث عن تفسير لتغير مظاهر الطبيعة ، ثم تعود لتقابل عمرو تحكى له وتنذره من سوء معنى ما رأته ، لا تتكهن أيضا ، وإنما تقول بأن التغيرات تنذر بالشر الجسيم الذى لا يتحمل مسئولية مواجهته سوى الملك : « . . كل حبة رمل فى هذه الأرض قيد فى عنقك . . » وتأتى ليلى وهند تحكيان عن الجزء الذى يحفر فى السد ، عندها فقط ، تكشف بنت الخير المعنى : « الآن وضحت الرؤيا ، إذا ظهر الجرذ الحفار . . تغيرت الدار عن الدار . . والجار عن الجار . . . والنور والظلماء . . والأرض والسماء . . ليهلكن الشجر بالماء » ، ثم تنشب المواجهة بين الملك الذى بدأ يدبر حيلته للهرب متكتما ما عرفه من نبأ الكارثة الوشيكة . وبين الملكة التى تريد منه أن يبلغ كل الناس لكى ينجوا من الهلاك ، وأخيرا تودع بنت الخير السجن مع طريف ، يتبادلان الشكوى والمعرفة والوعى ، تعلنه بما عرفته وبما يدبر الملك ، وتيسر له ــ بالعلم ــ سبل الفكاك من القيد ثم الهرب ، وحينما تنفرد بنفسها تعود لتحاورها حوارها الأخير فى الظهور الثالث للشبح الذى يعرض عليها التنازل عن العلم لتحظى بالنجاة وبراحة البال فترفض ، يساورها الشك فيما سيفعله طريف وفيما سيؤول إليه ، أيتغير أم لا ؟!

يقوم هذا السرد الدرامى على مفهوم واضح للدراما الكامنة فى الحكاية الأصلية ، وللحكاية الضرورية للدراما المرتبطة بهذه الحكاية (لا أريد الآن أن أبسط تصورا متواضعا عن نوعية خاصة للدراما الكامنة فى الحكايات العربية بكل أنواعها ــ من القصص الشعبى إلى السير الطوال ، أو لنقل عن : « مفهوم درامى » خاص أعتقد أنه يكمن فى بنية ذلك التراث الحكائى العربى . يكفينى الآن أن أطرح زعما أقول فيه : إن عددا من الكتاب الدراميين العرب ، يجسدون هذا المفهوم ، ويتجلى فى بعض أعمال توفيق الحكيم الأولى ، وفى غالبية أعمال نعمان عاشور ، والفريد فرج ، ونجيب سرور ، وسعد الله ونوس ، وعز الدين المدنى . . ومحفوظ عبد الرحمن ، ويسرى الجندى ، ومحمد ابو العلا السلامونى على الأقل ، وهى مسألة تدفع إلى الظن بشيئين : أولهما أن وعى الكاتب الدرامى العربى بالتراث العربى وبالحياة الواقعية لأمته يدفعه إلى كتابة الدراما بهذا المفهوم المتميز ، وثانيهما أن هذا المفهوم لم يعثر عليه هؤلاء

الكتاب فى صياغة تنظرية وإنما جسدوه قبل تنظيره ، ولا يزالون . . وحتى تنظيرات يوسف إدريس ونجيب سرور والحكيم لم تعبر عما كتبوه للمسرح : لا يوسف إدريس كتب « سامرا ولا زميليه كتبا قالبا مستعارا) . وأرجو أن تكون لنا عودة إلى تجسيد محفوظ لهذا المفهوم مع تجسيدات زملائه الآخرين له .

ولكن لا ينبغى أن ينتهى هذا الحديث ، دون وقفة ــ ولو قصيرة ــ أمام « صياغات » محفوظ لسبائكه اللغوية سأعترض أولا على نوع واحد من جمله الحوارية ، واعترف أنه اعتراض « إخراجى » ينتمى إلى الإحساس بأننى متفرج ، لا قارىء . . أو ممثل أريد أن أمثل أو أن ألقى ــ لا أن أقرأ ــ جملة من نوع : مولاى . . ماذا لا يثير غضبك منا غير ألا نكون ؟ . . ويفرض أن الممثل استطاع أن يلفظها فى إلقاء أدائى جذاب وبالإيقاع المناسب . . فهل يستطيع المتفرج أن يستوعبها بنفس سرعة هذا الايقاع ؟

ولكن هذا الاعتراض لابد أن يبهت عند تلقى سبيكة من نوع :

طريف : أنت ؟

بنت الخير : نعم . .

طريف : المكان لا يناسبك . .

بنت الخير : واين المكان الذى يناسبنى

طريف : صرت منهم . .

بنت الخير : ليتنى كنت . .

طريف : تخليت عنا . .

بنت الخير : ليتنى فعلت . .

طريف : عدت إلينا . .

بنت الخير : ليتنى أعود . . أنا طريدة كل قضية . . ملعونة من الطيبين . . والأشرار . . تائهة فى صحن الدار . .

لا أتحدث بالطبع عن مجرد البلاغة ، إنما أقصد نوعا خاصا من بلاغة الحوار الدرامى ، ففى موقف يجمع بين ملكة حققت الوعى فرأت القبح ودلائل الشر ، وابن عمها الثائر السجين ، والذى يعشقها والذى تعرف هى حبه ، ولا تملك الاستجابة له . فى مثل هذا الموقف يحتمل جدا ان يحتبس فى صدريهما القدرة على البواح بما يريدان ، ولكن دراميا ــ يجب أن يبوحا ، لأنهما لن يتحدثا عن « الحب » إنما عن العالم ، وعن حبهما دون أن يفصحا عنه . ويجعلهما محفوظ يبوحان ويتحدثان عن العالم ، وعن حبهما المستحيل ــ كأمنيات الملكة . . إلى ان يتصاعد سبك السبيكة إلى عباراتها الأخيرة التى ستنقل « إلينا المعرفة » بحالتها التى وصلت إليها ، والتى ستمهد لما سيلحق بها بعد هذا اللقاء . والتوظيف الدرامى للجمل الحوارية ليس مجرد بلاغة ، ولا يستخدم مجرد « جمل جميلة » . . إنما للجمال هنا وظيفة خاصة .

إنهما يتبادلان هذا الحوار حينما تزور الملكة ابن عمها الثائر فى سجنه ؛ لم تكن قد أعلنت لنا إنها ستزوره هناك ؛ ولكن ــ حكائيا ــ كان ينبغى أن يكشف لنا المؤلف عما دفعها إلى هذه الزيارة ؛ وكان من الضرورى ــ دراميا ــ أن يتم هذا الكشف من خلال الحوار بينهما : لم يسألها : لماذا جئتى ؟ لكى « تحكى » لنا السبب ، إنما قال : أنتى ؟ . . المكان لا يناسبك . . ؛ وترد هى بإيجاباتها المقتضية التى تعنى إنها لم تعد تنتمى إلى عالمها ، ولا تستطيع الفكاك منه وتتمنى ما تعرف أنه المستحيل (أن تنتمى لعالمه) ، لأن عالمها الجديد كشف لها الحقيقة وكشف أيضاً استحالة تحقيقها : هكذا تمتزج دوافع الحكاية بمقتضياتها البنائية التى تطلب « تبرير » كل تطور بوضوح ؛ بطبيعة الدراما التى تطلب الغوص باستمرار فى كثافة كل تطور حيث تزداد الكلمات ندرة وتزداد أيضاً قدرة على النفاذ إلى أعماق جديدة . . بذلك لا تقف السبيكة اللغوية فى الدراما الحكائية عند حدود البلاغة الإنشائية ، بل تتجاوزها إلى جزئيات التوظيف الدرامى لخدمة عملية « السرد الدرامى » لحكاية تحولت إلى مسرحية ، واحتفظت بـ « روح » أصلها ، وحصلت على روح حالتها الجديدة أيضاً باقتدار . .

وقد يكون للحديث ــ أتمنى ــ بقية . .

القاهرة : سامى خشبة

الهوامش :

(١) النصوص الثلاثة : * ما أجملنا ــ نشرت فى إبداع ــ العدد العاشر ــ السنة الثانية ــ اكتوبر ١٩٨٤ .

* احذروا ــ نشرت فى إبداع العدد الرابع ــ السنة الأولى ابريل ١٩٨٣ .

* محاكمة السيد «م» ــ نشرت فى إبداع العدد السابع السنة الثالثة ــ يوليو ١٩٨٥ .

وسوف نتناول فى هذا المقال المسرحيتين الأولين .

الفنان الأردنى إبراهيم النجار الحلم والقضية

محمد حلمى حامد

الفنان

○ إبراهيم النجار أبو الرُّب
○ ١٩٤٩ المولد فى « رام الله »
○ ١٩٧٦ بكالريوس الفنون الجميلة قسم تصوير ـ القاهرة
○ ١٩٨١ عضو مؤسس فى جماعة الفنانين الأردنيين الشبان .
○ ١٩٨٢ ماجستير الفنون الجميلة .
○ معارض فردية وجماعية فى القاهرة والاسكندرية وعمان وبينالى الاسكندرية لدول البحر الأبيض المتوسط .

إبراهيم النجار
الحلم والقضية

الشكل فى العمل الفنى هو الأساس الذى يرتكز عليه العمل ويكتسب مقومات وجوده فى الحياة ، ولا يشفع للعمل الفنى أن يستمد مكوناته من قضية أو فكرة أو مبدأ ـ ما لم يحمل مبررات وجوده الفنية التى هى أساساً « الابداع فى حدود الشكل » متغاضين عن بقية عناصره الفكرية والاجتماعية .

وأعظم الأعمال على الإطلاق هى التى حققت هذه المعادلة السيفية الحادة وهى الإبداع الجديد الصادق المرتبط بقضية تهم الإنسان أو المجتمع أو الوطن وهنا تظهر الأعمال التى تحفر ذاكرة البشر .
و [إبراهيم النجار] أحد الفنانين الأردنيين الشبان الذين ارتبطوا بهم الإنسان العربى وقضيته الكبرى ـ فلسطين ـ

فالميلاد فى « رام الله » والنشأة الأولى فى « عمان ودراسة الفن لسنوات فى « القاهرة » وقد استطاع أن يزاوج فى أعماله بين اكتشافات تشكيلية تحقق له سمتاً مميزاً ولغة خاصة تعبر عن قضاياه بدون مباشرة وبشىء كثير من التلقائية والعفوية الفطرية وجدة التشكيل ، على أن هذا لم يمنعه من المشاركة بدور بارز فى الحركة التشكيلية الأردنية . فهو عضو مؤسس فى جماعة « الفنانين الشبان » التى تأسست فى عام ١٩٨١ لدفع حركة الفن التشكيلى الأردنى والتى قدمت أحد عروضها فى قاعة « اخناتون » بالقاهرة فى سنة ١٩٨٤ ـ والتى ضمت أعمالاً للفنانين الأردنيين [إبراهيم النجار ـ إسحق نحله ـ حنان الأغا ـ حسين دعسه ـ سمير باطا ـ عدنان يحيى ـ محمد أبو زريق ـ محمد عيسى محمود الدجانى ـ هيام أباظة ـ واصف المومنى] ؛ وقد حصل إبراهيم النجار على درجة الماجستير من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة حول الفن الأردنى التشكيلى ومحاولته للبحث فى أصوله التى قادته إلى بحث أكبر فى رسالة الدكتوراة التى يعدها الآن حول « التجريد العربى المعاصر وعلاقته بالفنون الإسلامية » من خلال أعمال الفنانين العرب من المشرق إلى المغرب وهكذا تتضافر جهوده لتكون خلال أطر اهتمامات الإنسان العربى وهمومه .

البداية الأكاديمية

مع بداية التحاقه بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة فى ١٩٧١ وحتى حصوله على البكالريوس فى ٧٦ ـ تميزت محاولاته الأولى بالصياغات المعبرة عن الأفكار والموضوعات المأخوذة من الواقع الاجتماعى مع تبسيط تدريجى فى الأشكال وتلخيص للملامح والتفاصيل فى تكوينات متماسكة بدرجة معقولة التعبير الحسى الشديد ذى اللمسات العريضة بالفرشاة وقد تتلمذ فى هذه المرحلة على فنانين مصريين منهم [حامد ندا ـ كمال السراج ـ زكريا الزينى] .

○ محاولة للخروج

انتقل إبراهيم النجار بعد ذلك للتحوير الحذر فى شكل الجسم الإنسانى ، وكم كان صعباً عليه فى هذه الفترة ألا يرتبط بالتشخيص لأن لوحاته كانت لا تزال تعبيراً رمزياً عن هم انسانى مباشر ـ يغلب عليه الاجتهاد لتغليف « القصدية » بمستوى من التكنيك ـ فأضاف رموزاً لأعماله التعبيرية التى تعتبر المدخل الأول لمحاولاته التالية فى استعمال وتكرار رموز بعينها فى لوحاته ، وإن كانت الرموز الأولى بسيطة ومألوفة كأن تكون المرأة هى الأرض والجنين هو الأمل .

ولكن الملاحظ فى هذه الأعمال أن الفرشاة حملت اللون فى جرأة وسخونة وبدأ استعمال العجائن ليؤكد حدة التعبير التى

بدا أنه حريص عليها لمعادلة تدفق مشاعره بنفس الحدة والتوتر .

وفى أواخر هذه المرحلة ومع نهاية السبعينيات تحولت الشخوص العارية والمرصوصة فى توال محورة ومتطاولة مسلوبة الجسد ومرتبطة بالأرض الرمادية التى تقف على رؤوسها طيور بيضاء فى سماء زرقاء - إلى رموز جديدة ، كما فى لوحة « بسام الشكعة » التى بدأ يظهر فيها التناقض الحاد بين الأزرق الصريح والأحمر . أما فى مجموعات اللوحات التى تحمل نفس الاسم فيعبر عن فكرته فى أن الفرد « البطل » مجرد رمز - وأن القضية تسكن الكل .

كذلك فى لوحتيه [وداع الشهيد] و [تحية إلى عشتار] بدأت مجموعة من المفردات التشكيلية فى الظهور - ففى لوحة [تحية إلى عشتار] تظهر الشخوص الممسوخة وهى تحمل جسد الشهيد الذى يُقَدم قرباناً إلى المعبودة الكنعانية « عشتار » التى تميل من السماء بنصف جسدها المعالج معالجة الأجساد البشرية ، وعشتار هنا هى رمز للقضية وللوطن المغتصب فلسطين - وتظهر الألوان محملة بقدر من الجلال والمأساوية والحزن ، فاللون البنى للأرضية والأزرق للجبال والسماء . أما فى لوحة [وداع الشهيد] فإنها تمثل نقطة انتقال إلى (المرحلة البيضاء) وهى تمثل جسد شهيد يطير هذه المرة فى السماء وغير محمول كما فى الأعمال السابقة كما بدأت بعض عناصر تظهر فى التأكيد والوضوح أهمها :-

١ - انتشار مساحة ممتدة من الأرض الممتلئة بالصلبان التى تعبر عن الألم البشرى .

٢ - بدأت الشخوص تغلف باللون الأبيض وتتحور وتمسخ مسخاً كاملاً وترتبط أفقياً ورأسياً بخطوط امتداد إما إلى السماء واما موازية للأرض .

○ المرحلة البيضاء - السريالية التعبيرية

لأن القضية تسكن إبراهيم النجار لا كما يسكن العصفور الشجر ولكن كما تسكن الروح الجسد فقد قادته العناصر السابقة مع همه الكبير فى التعبير عن قضيته إلى الدخول فى مرحلة يتفاعل فيها مع اللون الأبيض الذى يحمل الشقين الدينى والثورى والذى يعبر عن الكفن وضمادة الجرح والقيد الذى يلف الجسد . . كما يعبر عن النقاء والطهارة فيبرز الفنان عنصر التضاد اللونى بين الأحمر والأزرق وبين الأبيض والأسود كما يظهر فى أغلب اللوحات العنصر البشرى فى مجموعة كبيرة متتالية متراصة كأنها جنود متحركة تحمل ما يشبه الحراب أو البنادق . كل الشخوص بيضاء مكفنة أو مربوطة بضمادات ويصعب عليك أن تفرق بين شخص وآخر فليس هناك ما يميز بينهم إلا هذه اللمسات الجارحة من اللون الأحمر وحركة الشخوص تبدأ من اليمين كأن مشهد الجموع - داخل اللوحة - له امتداد سابق خارجها ولا تزال شخوص أخرى قادمة إلى داخل مساحة اللوحة - وهناك فراغ فى اليسار يعبر عن استمرارية الطريق وطوله - وهذه الحركة الدائمة فى كل لوحاته من اليمين إلى اليسار قد ترجع إلى أن الفنان أعسر : وهذا يظهر أيضاً فى اتجاه الحراب إلى اليسار وشكل تقاطع أقواس الضمادات .

وقد بدأ هذا الاتجاه يتأكد فى لوحته « ملحمة نحو الهدف » وإن كانت الضمادات أقل كثافة والحركة أكثر هدوءاً والشخوص أكثر تميزاً . ويظهر فى اللوحتين السابقتين تكرار استعماله لرموزه السابقة ففى « الملحمة » يظهر شخص واقف على يمين اللوحة كأنه مصلوب وصليبه هو جسده - على رأسه طائر - وهذا هو نفس التركيب الذى استعمله فى لوحة التخرج وكانت جدارية ٩ أمتار × ٣ أمتار - والتى يسأل فيها السؤال الفلسفى الخالد [من أين أتينا - وأين نحن - وإلى أين نذهب] من خلال القضية الفلسطينية ، وفى لوحة « الشهيد » يظهر الجسد طائراً فوق الجموع كأنه معهم فى الرحلة ؛ فموضوعات « ابراهيم النجار » إلى الآن لم تتغير بل يعمد إلى تكرارها مرة بعد الأخرى ولكنه يحاول دائماً تطوير معالجاته لنفس قضاياه ليصل إلى هذه الرؤية السريالية التعبيرية التى لا هى بالحلم ولا هى بالواقع رغم جمعها لهما معا .

وقد استعمل هذا الأسلوب فى تصميم وتنفيذ جدارية بمساحة خمسة عشر متراً مربعاً بمدخل معهد الفنون بالأردن فى عام ١٩٨١ - وهو المولع دائماً بالمساحات الكبيرة فى لوحاته الملحمية - حيث تحولت فى هذه الجدارية الأشخاص إلى خطوط وأقواس تحمل لمسات عنيفة معبرة وفطرية تحمل حواراً متزناً بين تجريد الأشخاص وعلاقاتها العضوية الأولية وتظهر هذه العلاقات فى لوحات أخرى مثل [وادى الهوى] ومجموعة [فضائيات] .

إلا أنه يعاود الانتقال إلى جزئية أخرى فى هذه المرحلة تميزت بقدرة أكبر على التشكيل التجريدى وبدراسات أكثر جرأة فى الشكل حتى أصبح من الصعب على المشاهد العادى الربط بينها وبين عالمه الأول . ويتضح هذا فى لوحة [السجين الجريح ٨١] حيث قسم اللوحة إلى أربع مساحات - عبر فى المساحتين السفليتين عن أرض الحدث وفى العلويتين عن مساحات الفضاء الخلاوية الممتدة والجبال والسماء فى معالجة أقرب إلى المنظور العادى - ثم وضع الشكل المجرد الرامز إلى السجين فى مساحة الأرض الحمراء أسفل يمين اللوحة ليعبر عن الجرح - وترك رغبة السجين فى الانطلاق إلى خارج حدود سجنه ترتطم بخط وهمى يحول دون نمو الجسد فى بقية فراغ اللوحة ، وهذا الخط الذى يمثل السجن عمل أيضاً على ضبط اتزان اللوحة فلولا تقسيمها إلى أربع مساحات لأصبح الجزء الأيمن الذى يضم الشكل المجرد - أثقل من الجزء الأيمن ، ولأصبح قطع الشكل فى المساحة بدون مبرر .

أما فى لوحة [الشهيد ٨٠] التى تعبر عن نفس المرحلة فتمثل جسد شهيد محورية مرتبط بخط صاعد إلى السماء وملقى فى مساحة من الخلاء الموجود به أجسام أخرى ، كأنه يريد أن يقول - الأرض بلا نهاية والشهداء عليها . فى كل مكان .

○ التجريد العضوى

فى نهاية « المرحلة البيضاء » يدخل إبراهيم النجار مرحلة أسلوب تعبيرى آخر ، معتمداً على تجريد العناصر الزخرفية أو العضوية - كما فى لوحة [الحاجز ٨١] وهى من أوائل أعمال هذا الاتجاه - حيث يُكَوِّن علاقة بين الشكل المنطلق فى

المساحة ـ الراغب فى التحرر والدافع إلى الحركة ـ والتشكيلات الساكنة المستقرة فى أرضية اللوحة وهى برغم استقرارها هذا تموج بقلق عضوى ناشىء عن حركة التفاف الخط الأسود وظلاله حول الاشكال ، من خلال « اعتصارهـا » تارة وتجسيمهـا تارة أخرى .

كما رسم مجموعة من اللوحات التى استلهمهـا من تشكيلات الخط العـربى والـزخـرفـة الإسلامية ـ ويصعب على المشاهد الـربط بين هـذه اللوحات وبين اهتماماته الأولى لأنه كان يستلهم روح هذه الزخارف دون أن ينقلها حرفياً ـ وهو مـا أتـاحتـه لـه مغـامـرتـه الأولى فى رسم الضمادات بأقواسها اللينة والقوية ـ كما أنه مولع بالتعبير عن حالة الاحتراق والقلق التى تعتريه أثناء خروج اللوحة من حالة التـأمـل الجمـالى والتلخيص الهـادىء والزخرفة الشكلية التى لا تتفق مع حسه فى التعبير التلقائى ـ لكن أهم ما يبقى له من المرحلة البيضاء هو استعمالـه لهذا المربع اللونى المتضاد من لونين هما الأحمر والأزرق و«لالـونين »هما الأبيض والأسود ، دون غيرهم من الألوان

المرحلة السوداء

عالم ما بعد ـ بيروت ـ أى عالم ما بعد سـقـوط بيـروت فى أيـدى الـقـوات الاسرائيلية ـ عالم أسود فى نظر الكثيرين يقتل فيه العـربى أخاه العـربى دون سبب ودون مبـررات ـ يقتله ويسلمه ويخـذلـه وكان لابد لإبراهيم النجار الموثق كعربى إلى صليب القضية الفلسطينية أن يهزه خروج الفلسطينيين من بيروت ـ وهزيمة الكيان العـربى فقد صمـد الفلسـطينيـون وسقط العـرب ـ صابـرا وشـاتيـلا مـرة بـأيـدى الكتائب المارونية المسيحية ـ ومرة بأيـدى المنظمات الشعبيـة . . المسلمة ـ فـرسم مجموعة لوحات لا تحمل الكثير من الإنجاز الفنى قدر حملها لرأيه فيها يحدث بوضوح ـ فلوحة (بيروت) شق فيها قماش اللوحة ووضع زجاجة خمر وعلب سجائر وشـالاً فلسطينياً دامياً وجمع هـذا كله على هيئـة خريطة « لبنان » ب « سوستو » إذا أردت اغلاقها فشلت وإذا أردت فتحها نجحت ـ هو الجرح الذى لا يندمل والقابل لمزيد من الاتساع .

أما المعالجة فيـدخـل فيهـا شـرائـح الألومنيوم واللون هو الأسود والرمادى . وفى لوحة « السلام المنشود » أحضر حمامة حقيقيـة ذبحهـا وربـطهـا إلى صليب ـ والحمامة مخنوقة بـرباط مـدمى يتدلى إلى زجاجة . . يحملها وتحمل هى نجمة داود كأن دم حمامة السلام هذه يسيل حتى يتجمع فى هذه الزجاجة . أما لوحة « هدية رأس السنـة » فقد قـطع جناحى حـمامة أخـرى وثبتها حول لفافة من شال فلسطينى كـان هدية رأس السنة التى يقدمها [بابا نويل] للعرب هى حمامة فلسطينية مذبوحة وجرح لا يندمل وسط سماء سوداء . .

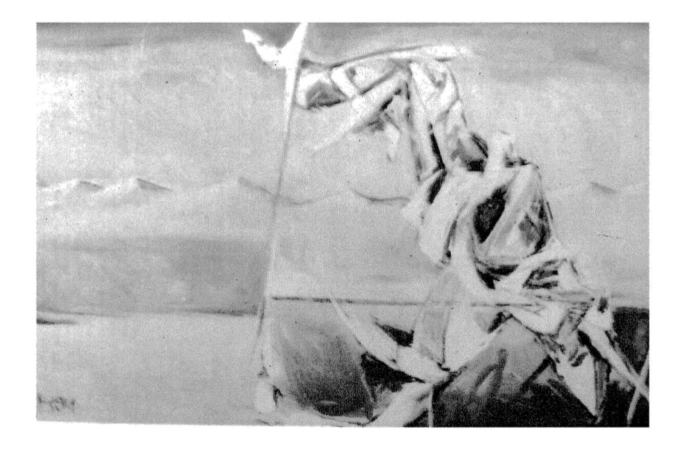
وألوانه هى الأسـود والأحمر والـرمادى وعجينـة اللون تـدور فى فـراغ اللوحـة المشقوقة والمطعم بشريحة الألمونيوم ـ دوراناً عنيفاً وحاداً .

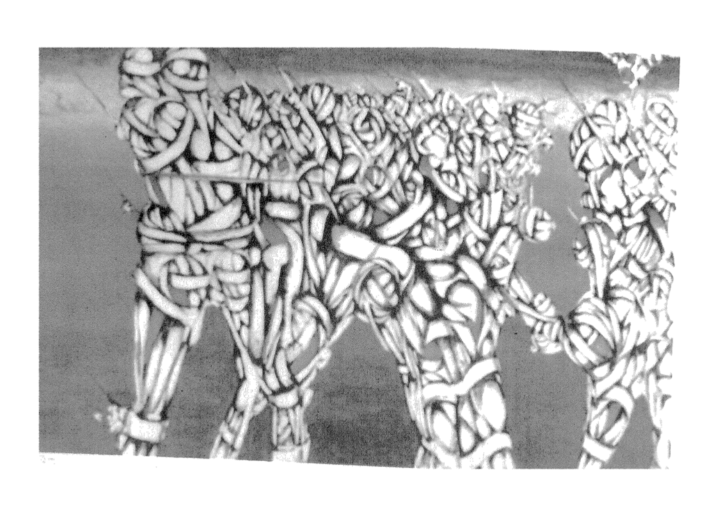
إن الفنان [إبراهيم النجار] نموذج جيد لفنان متمسك بقضية تسكنه وتعيشه ولعلنا نأمل معه أن يعيش حتى يشهد منحـوتاتـه الخزفية المصغرة وقد تم تكبيـرها لتصبح صروحا ميـدانية فى القـاهرة وعمـان وفى القدس .

القاهر : محمد حلمى حامد
اللوحات
تصوير الفنان : أحمد هاشم

الفنان الأردني
إبراهيم النجار: الحلم والقضية

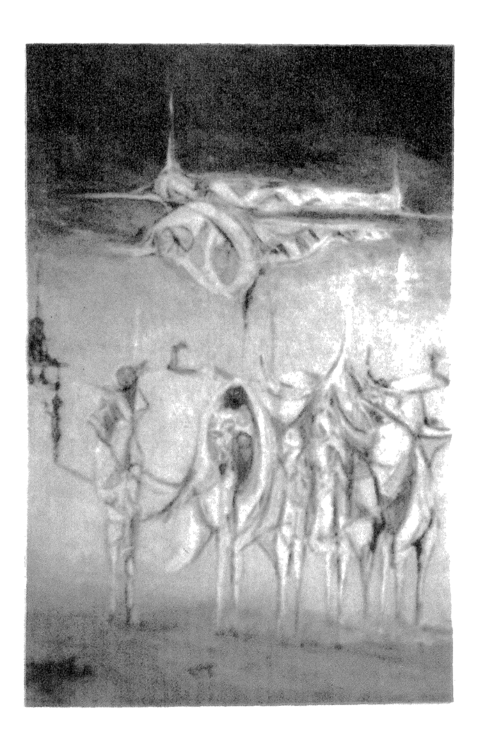


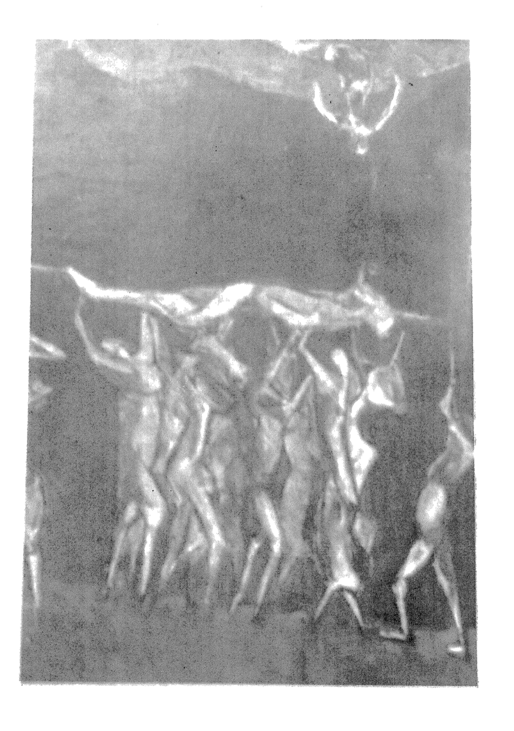










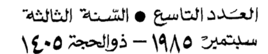





صورتا الغلاف للفنان
ابراهيم النجار

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
رقم الايداع بدار الكتب ٦١٤٥ – ٩٨٥




العدد التاسع • السنة الثالثة
سبتمبر ١٩٨٥ – ذو الحجة ١٤٠٥



مجلة الأدب والفن



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر

العدد التاسع • السنة الثالثة
سبتمبر ١٩٨٥ — ذو الحجة ١٤٠٥



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت ٦٠٠ فلس - الخليج العربى ١٤ ريالا قطريا - البحرين ٠,٨٧٥ دينار - سوريا ١٤ ليرة - لبنان ٨,٢٥٠ ليرة - الأردن ٠,٩٥٠ دينار - السعودية ١٢ ريالا - السودان ٢٣٥ قرش - تونس ١,٢٨٠ دينار - الجزائر ١٤ دينارا - المغرب ١٥ درهما - اليمن ١٠ ريالات - ليبيا ٠,٨٠٠ دينار .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد . و ٢٨ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولارا .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - ص.ب ٦٢٦ - تليفون : ٧٥٨٦٩١ - القاهرة .

الثمن ٥٠ قرشاً

المحتويات

● الدراسات

القصيدة الجديدة وأوهام الحداثة .... أحمد عبد المعطى حجازى ٧
قراءة فى ثلاث مسرحيات لمحفوظ عبد الرحمن ... عبد الرحمن أبو عوف ١٤
تحولات الحلم فى « مدينة الموت الجميل» ...... د. شاكر عبد الحميد ٢٢
تجربة فى نقد الشعر.................. د. شفيع السيد ٣٢

● الشعر :

ترانيم وداع .... حسن فتح الباب ٤٣
سندباد .... أحمد سويلم ٤٤
من توقيعات الوطن .... أحمد الحوتى ٤٦
احتمالات .... أحمد مرتضى عبده ٤٨
ثلاث قصائد للوطن .... أحمد طه ٥٠
نشيد القرى .... ممدوح عزوز ٥٢
اللغة البدائية .... السيد محمد الخميسى ٥٥
الإصحاح الأخير .... مصطفى نجا ٥٦
لماذا نزرع الحنظل .... محمود ممتاز الهوارى ٥٨
الرحلة الثانية .... على الفزاع ٦٠
العقل والعاطفة .... سليم الرافعى ٦٢

● القصة :

عام مقتل الآنسة « م » .... أعراب إبراهيم ٦٥
أنت شنو .... طه وادى ٦٩
سفينة المساكين .... خضير عبد الأمير ٧٣
الجفاف .... أحمد دمرداش حسين ٧٩
المطاردة .... مصطفى نصر ٨٢
ميلاد قديسة .... السيد القاضى ٨٥
عند حدود المتاهة .... نعمات البحيرى ٨٨
أجنحة قديمة .... محمد كشيك ٩١
العودة إلى الوطن المفقود.................. سعيد بكر ٩٣
سهرة العسل البرى .... محمد الشركى ٩٧

● أبواب العدد :

سماوات زرقاء للهديل (شعر/تجارب) ...... محمد بدوى ١٠١
شلاقة ما زال يشعل الحطب(قصة/تجارب) .... محمد مسعود العجمى ١٠٣
قراءة فى قصص « وجه مدينتى » (متابعات) .... د. يوسف عز الدين عيسى ١٠٧
قصيدة النثر بين النقاد والمبدعين (مناقشات) ... أحمد فضل شبلول ١١١
أنتونى بيرجيس يكتب عن لورانس (شهريات) .. سامى خشبة ١٢١
الفنان المصور بهاء مذكور .... أحمد فؤاد البكرى ١٢٧
(مع ملزمه بالألوان لأعمال الفنان)



الدراسات

○ القصيدة الجديدة وأوهام الحداثة — أحمد عبد المعطى حجازى

○ قراءة فى ثلاث مسرحيات لمحفوظ عبد الرحمن — عبد الرحمن أبو عوف

○ تحولات الحلم فى « مدينة الموت الجميل » — د . شاكر عبد الحميد

○ تجربة فى نقد الشعر — د . شفيع السيد

أحمد عبد المعطي حجازي

القصيدة الجديدة وأوهام الحداثة

دراسة

فى الشعر لا نستطيع التنبؤ بالقصيدة التى ستكتب ، فالقصيدة التى يمكن التنبؤ بها هى بالذات القصيدة الرديئة . والمحاولة فى ذاتها عبث ، لأنها تفرض السباحة فى الاتجاه وعكسه فى لحظة واحدة . فلكى نتنبأ بالقصيدة التى ستكتب يجب أن نعرف الشعر والقصيدة معا ، أى أن علينا أن نتحدث عن العناصر التى تجعل الكتابة شعرا فى أى زمان ومكان ، والتى تجعلها شعرا فى زمن بالذات ومكان بالذات . وإذا كان تعريف الشعر إطلاقا يتطلب بالضرورة قدرا كافيا من التجريد فتعريف القصيدة الجديدة يتطلب بالضرورة قدرا كافيا من التحديد .

ولا أظن أننا فى حاجة إلى الشطر الأول من هذه المحاولة ، فتعريفات الشعر قديما وحديثا أكثر من أن تحصى . ومن العبث إضافة تعريف آخر ، إن لم يكن مكررا فسوف يظل غامضا كسابقه غير محدد . كما أن هناك سببا يمنعنا من المضىّ فى الشطر الآخر من المحاولة ، إذ أن تعريف القصيدة التى ستكتب يتطلب وجود هذه القصيدة ، وهو . ما لم يتحقق ، اللهم إلا إذا كنا قد وطّنا النفس على أن قصيدة المستقبل لن تكون إلا تكرارا لقصيدة اليوم وهو ما لا أعتقده .

إن الذين يشككون فى مستقبل القصيدة العربية لا يفعلون ذلك غيرْه على الشعر أو انتصارا للإبداع ، ولو ادّعوا ، بل هم على العكس تماما يخفون قلقهم وخوفهم من أى حساسية جديدة تكشف عجزهم واغترابهم عن نشوة لا يتذوقونها ، ولا يثقون فيما يؤول إليه أمرهم فيها ، فهم يتمنون ، والظروف تبدو ملائمة فى هذه المرحلة ، أن توءد تجليات القصيدة الجديدة ، وأن تخنق فى المهد . وإذا كان هؤلاء ، قد اعترفوا مرغمين ببعض الظواهر الجديدة التى أفلتت من قبضتهم فذلك لكى يعودوا فيثبوا على القادمين الجدد الذين يخطئون فى النحو ولا يعرفون الوزن ، أو يجهلون التراث ، أو يكتبون مالا يفُهم . ولهذا فالقصيدة الجديدة التى انتهى أمرها إلى هؤلاء الشعراء الشبان ليس لها مستقبل .

ومن المنطقى ألا أكون مع هؤلاء المتشائمين ، لا تحزُّبا لتيار شعرى نشأت فيه ، مع أنى لا أنفى التحزُّب عن نفسى ، ولا أخطئه فى غيرى ، بل إدراكا لمعنى أن تكون لجماعة من الناس حياة مشتركة ، وثقافة مشتركة ، ومستقبل مشترك . ومما يعلمه الناس أن الولاء للمستقبل ليس ميراثا عن الآباء . فالآباء لا يعلمون أبناءهم هذا الترف الخطر ، وإنما الولاء للمستقبل كد كثير ، وتضحية مرهقة .

والأمر بعد ذلك ليس استنتاجا نظريا خالصا ، فأنا أستطيع أن أعد هنا وهناك عشرة أسماء على الأقل لشعراء شبان لم يسمع بهم إلا القليلون ، ولا يستطيع من يقرأ لهم أن ينكر أن لهم قدما فى المستقبل .

ومما له دلالة ، وقد كثر المتشائمون ، أن تظهر عدة مجلات تختص بالشعر ، أو تهتم به اهتماما خاصا . وقبل هذا وبعده هناك جمهور الشعر الذى نُفاجأ به فى كل مكان حيا قابلا ، رغم المثبطات ، للمزيد من المغامرة والمزيد من الخروج الخلاق .

لكن كونى غير متشائم لا يعنى أنى متفائل ، لأن حركتنا الشعرية تواجه من العقبات بقدر ما تزخر بالوعود ، ومن المؤكد أن كثيرا من الاتهامات التى توجه لشعراء هذه الأيام ، والتى ذكرت بعضها فيما سبق لا تفتقر إلى الأسباب .

إن صفة الشعر تطلق الآن جزافا على أى كلام ينتهى قبل نهاية السطر ، والحديث عن أخطاء فى النحو والعروض أقصر من أن يصف الحقيقة ، فالحد الأدنى من الشروط المطلوبة فى الكتابة لكى تعتبر شعرا ، أو حتى مجرد لغة ، غير متوفر فى كثير مما ينشر فى الصحف والمجلات ، وحتى فى الكتب والدواوين .

والأمر لا يقتصر على المدعين وحدهم ، فالموهوبون أيضا يشاركون بدورهم فى هذه الفوضى .

إن بعض الشعراء الشبان فرحون ، ولهم الحق ، بغضاضة أعمارهم ، لكن حداثة السن لا تضطرد دائما مع حداثة الشعر !

وبعض النقاد الجدد يرون فى إنتاج بعض الشعراء غاية لا زيادة عليها لمستزيد ، لكن هؤلاء لا يختلفون كثيرا عن التقليديين ، لأنهم حين يقصرون المستقبل كله على نموذج شعرى واحد يغلقونه بدلا من ان يفتحوه ، ويحوّلونه إلى خارقة شخصية . ولو كانت القصيدة الجديدة كذلك لانتفت حاجتنا إليها ، وإنما يبررها أنها إمكانية موضوعية ، وحساسية مشتركة ، مع كونها إبداعا فرديا غير مسبوق .

وإذا كان هذا النموذج قد أصبح موضوعا للتقليد فى كل مكان ، فليس تقليده دليلا على استجابته إلا لنزوع واحد شائع فى هذه الأيام ، هو النزوع إلى التقليد .

إن القصيدة الرائدة بحق هى التى تفجر فى الشاعر الناشىء لغته الخاصة ، وتساعده على اكتشاف بعده عنها ، أما تلك القصيدة التى لا تُغرى إلا بتقليدها فسحرها ليس مُستمدًّا من الشعر الذى تحمله ، بل من روحية متدهورة .

لكن القصيدة الجديدة ليست وحدها المسئولة عن هذه الظواهر الخطيرة ، بل هى مسئولية الحركة الثقافية كلها ، ولدينا الدليل فى الطرف الآخر .

لقد ظن البعض أن الوقت أصبح مناسبا لتجربة حظهم فى محاولة بعث الروح فى القصيدة التقليدية . حدث هذا فى مصر ، كما حدث فى العراق ، لكنهم لم يفوزوا بطائل ، فالجيل ذاته الذى انصرف أكثره إلى كتابة الشعر الحر وقصيدة النثر انصرف بعضه إلى الكتابة على الطريقة التقليدية فوصل إلى النتيجة عينها . غير أن أخطاء التقليديين فى النحو والعروض لا تستقيم مع دعاواهم فى المحافظة ، ولذلك فهى أشنع من أخطاء المجددين الذين يدعون أنهم فوق النحو وفوق العروض .

لا ينبغى إذن أن نحمل القصيدة الجديدة نتائج ما تعرضت له ثقافتنا بكل تياراتها خلال العقود الأخيرة من كوارث ومحن . وأحرى بنا أن نسلم بأن المستقبل لن يكون إلا للجديد فى الشعر إذا كنا حريصين حقا على أن يكون هذا المستقبل جديدا فى الزمان . وإذا كان لابد فى هذه المحاضرة أن أكون مبشراً فأنا لا أبشر بقصيدة جديدة ، بل بمستقبل للقصيدة الجديدة ، وهذا ما يفرض على أن أتعرض للتجربة التى خضناها حتى الآن لأناقش بعض التصورات التى لعبت ؛ ولا تزال ؛ دورا سلبيا فى حركة التجديد ، فنحن فى أشد الحاجة إلى مراجعتها ومناقشتها . تلك هى مساهمتى المتواضعة فى كشف آفاق التطور أمام القصيدة الجديدة .

ooo

لماذا القصيدة الجديدة ؟

لأنها حاجة حيوية ، كما أنها حاجة ثقافية .

حاجة حيوية لأن كل شىء فى حياتنا قد تغير ، وما دامت الأشياء قد تغيرت فلابد أن تتغير الرؤية . وليس من المعقول أن تكون أمامنا سيارة فنرى ناقة ، وهو ما يحدث أحيانا كثيرة بصورة أو بأخرى ، حين لا نرى من الأشياء والأفكار الجديدة إلا بعض حدودها الخارجية ، ونخلع عليها معانى ووظائف مستلة من بدائلها القديمة(١)

إن اللغة ليست صورة للفكرة ، بل هى الفكرة ذاتها ، وليست الفكرة مهما تجردت إلا نوعا من السلوك والفعل ، إنها اختلاجة جسدية ، قد تكون رصينة أحيانا ، وقد لا تقل تهوّرا أو جنونا عن جسد يصعق أو يفترس .

والجسد المصعوق ليس جسد الشاعر وحده ، بل هو الجسد العربى كله الذى يختلج بعنف منذ خرجنا من العصور الماضية متأخرين ، وألقينا بأنفسنا أو أُلقِىَ بنا فى هذه العصور الحديثة التى كانت فيها انتصاراتنا المحدودة وهزائمنا الكثيرة آلاما متصلة غيّرتنا وغيّرت العالم فى عيوننا صورة ومعنى ، فنحن لانملك إلا أن نرى ونحس ونبحث لهذا العالم الجديد عن لغة جديدة . ولنقل باختصار إن القصيدة الجديدة كان لابد لها أن تظهر نتيجة للتطورات والهزات الشاملة التى تعاقبت منذ اغتصاب فلسطين إلى الآن ، كما ظهرت بعد الإسلام قصيدة إسلامية تختلف عن القصيدة الجاهلية ، وكما ظهرت فى أوائل هذا القرن قصيدة إحيائية تختلف عن القصيدة البديعيه ، وكما

ظهرت القصيدة الرومانتيكية بعد الثورة الفرنسية ، والقصيدة السوريالية بعد الحرب الأولى .

فما هذه القصيدة المعاصرة ؟

إنها القصيدة التى تمتلك أكبر حيز من الرؤ ية الْمُستوْعِبة لأكبر حيّزٍ من العالم واقعا وحلما ، والتى تمتلك من الشجاعة ماتنفى به عن نفسها كل ما يُثقل شعرنا من خلايا ميتة ، وأوهام وعادات مسيطرة ، وقداسة مبتذلة . هى نشْوتنا السرية فى الصعود والسقوط ، مواجهتنا لذواتنا ودهشتنا أمام ماينكشف فجأة فى يقظات أشبه ما تكون بالأحلام .

ومع أن هذه القصيدة متحققة ، أوهى تتحقق بالفعل ، فلا تزال فكرتنا عنها غامضة ، ولاتزال مشوبةبأوهام ليست قاصرة على من يقرؤ ها ، فهى متفشية كذلك فى الشعراء والنقاد .

ooo

لقد خُيّل للناس أن أهم مايُفرقّ بين القصيدة التقليدية والقصيدة الجديدة هو الوزن ، فإذا كانت الأولى موزونة مقفاة ، فالجديدة جديدة بمدى خروجها على الوزن والقافية . وهكذا ، كان بناء الوزن على تكرار حر للتفعيلة بدلا من التكرار المنتظم للبيت خطوة أولى على طريق التجديد ، والقصيدة الجديدة بحق هى التى تتخلى تماما عن الوزن والقافية

لكن هذا وهم ، إلا إذا فهمنا الوزن بمعناه الردىء ، وهو أنه عنصر مضاف للكلام ، وهذا لايوجد إلا عند الناظم أو الناشىء الذى ينصحه ابن طباطبا بأن يبدأ فيمخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرا ، ويعد له مايلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى يسلس له القول فيه . أما الشاعر الذى يجرى الوزن فى كلامه مجرى النحو أو مجرى المعنى « لايتقدمه ولا يتبعه » فالوزن فى شعره خلقة لغوية ، او جزء لايتجزأ من النظم بمفهوم الجرجانى .

حقا إن الشعر فى بحثه عن لغة جديدة تساعده على التحرر من أسْر اللغة القديمة ، كان مضطرا للخروج على العروض القديم ، وهذا شيء يختلف تماما عن إسقاط الوزن كشرط لازم للتجديد

والذين خرجوا على الأوزان التقليدية لم يخرجوا عليها تخففًا او استسهالا ، وإنما لكيلا يتناقض النظم مع الشعر .

إن الطويل أو البسيط أو المسرح من بحور الشعر ليست أصعب من الرجز أو الكامل أو المتدارك ، لكن الجملة الحديثة التى تغير نفسها ، والتى تغيرت لهجتها ونحوها ، لابد أن يتغير عروضها فى الوقت ذاته . ولقد لاحظت أن الإضافة والصفة تلعبان دورا واضحا فى البحر الخفيف كما استعمله شعراؤ نا الرومانتيكيون ، وأن الحال أو التمييز الذى قد يرد عند بعض المعاصرين فى الكامل أوفى المتدارك لايرد فى الرجز أويندر فيه . لكن هذه ملحوظات أولية تحتاج إلى اختبارات أدق لكى نبنى عليها نتائج أصلب .

ثم إن الأوزان لم تبدأ مكتملة فى مرحلة أو فى إطار نظرية شعرية بالذات حتى تنسب إليها . لقد تطورت الأوزان دائما بتطور اللغة وتطور الحساسية الشعرية . ونحن نعلم أن حوالى ثمانين فى المائة من الشعر العربى القديم إلى أوائل القرن الرابع للهجرة قيلت فى أربعة بحور ، هى الطويل والكامل والبسيط والوافر[٢] ومعنى ذلك أن بقية البحور الستة عشر لم يستعمل بعضها على نطاق واسع ، ولم يظهر بعضها للوجود أصلا إلا نتيجة لازدهار القصيدة العربية فى القرون الأولى التى تلت ظهور الإسلام . إن عمل العروضيين الأوائل لم يقتصر على مجرد اكتشاف الأوزان التى كتب فيها الجاهليون ، بل تعدى ذلك إلى اختراع بحور جديدة ، وهذا ما شارك فيه عدد من كبار الشعراء كأبى العتاهية الذى كان لسهولة لغته وشعبيتها إن لم أقل عاميتها أثر كبير فى اختراعاته العروضية[٣] .

ولقد انتبه بعض نقادنا القدماء إلى وجوده علاقة بين وزن الشعر ومعناه ، وقالوا إن لكل بحر شخصية متميزة ، أقصد حازم القرطاجنى الذى يجد فى الطويل بهاء وقوة ، ويجد فى البسيط سباطة وطلاوة ، ويجد فى المديد والرمل لينا وضعفا ، وفى الهزج سذاجة وحدّة[٤] ، والفكرة ذاتها تتردد عند بعض المعاصرين ، كما نجد فى محاولة للدكتور عبد الله الطيب[٥]

وعيب هذه المحاولات إهمالها للأصوات اللغوية والتركيبات النحوية التى هى قوام الوزن والمعنى ، واعتمادها على الموضوع أو الغرض الذى لا يستطيع أحد أن يسجنه فى بحر واحد . والبهاء والقوة ، واللين والضعف ، والسذاجة والحدة صفات للغة قبل أن تكون صفات للأوزان .

فإذا كان لابد أن نرجع إلى الشعر الأوربى فنحن نجد أن كبار الشعراء الذين وضعوا أسس القصيدة الأوربية المعاصرة ، بودلير ، رامبو ، فرلين ، مالارميه كتبوا معظم أشعارهم فى الأوزان والأشكال التى كتب فيها الكلاسيكيون أما التجديدات التى قام بها بعضهم كفرلين فهى تشبه إلى حد كبير ما نجده فى شعرنا الحر من خروج على وحدة عدد المقاطع الصوتية فى كل بيت من أبيات القصيدة ، هذا العدد الذى يجب

أن يلتزم حتى تنسب القصيدة إلى بحر بعينه ، كالبحر السكندرى الذى يشترط الكلاسيكيون أن يحتوى كل بيت فيه اثنى عشر مقطعا ، والبحر الثمانى الذى يحتوى البيت منه على ثمانية مقاطع ، فضلا عن الخروج على وحدة المعنى فى البيت الكلاسيكى ، وتوزيع كلمات الجملة الواحدة على أكثر من بيت ، وهو ما يعاب فى الشعر الكلاسيكى الفرنسى كما يعاب فى الشعر التقليدى العربى ــ ومنه قول النابغة :

وهم وردوا الجفار على تميم
وهم أصحاب يوم عكاظ . إنى
شهدت لهم مواقف صادقات
شهدن لهم بصدق الود منى

وإذا كان هناك كثير من الأوربيين الذين هجروا الوزن فى هذا العصر ، فإن عددا من كبار المجددين يلتزمون الوزن والقافية أحيانا ، ويتحررون منهما أو من القافية وحدها أحيانا أخرى ، أو يعودون إليهما بعد هجران كما فى شعر إيليوت ، وابولينير ، وأراجون ، وإيلوار ، وإيف بونفوا ، ورنيه شار .

هذا مع العلم بأن اللغات الأوربية تطورت وتعددت لهجاتها بمعدل أعمق وأسرع بكثير مما حدث فى لغتنا ، وعرفت منذ وقت طويل تجارب مختلفة فى الشعر الحر ، ربما أهّلتها للتخلى عن الوزن مع الاحتفاظ بطاقتها الشعرية ، وهذا ما يشك فيه إيليوت نفسه لأن النص ــ حسب رأيه ــ إما أن يكون شعرا فيجمل به أن يكون موزونا ، وإما أن يكون نثرا فلا ينبغى أن يسمى شعرا[٦]

ومع ميلى لهذا الرأى فأنا لا أقول إن الوزن شرط للقصيدة العربية الجديدة لا محيد عنه ، لأنى أرى فى بعض ما قدم فى قصيدة النثر عندنا مضمونا شعريا من الصعب إنكاره ، وإن كان قليلا لا يقاس عليه ، وهامشيا لم ينجح بعد فى تطويع اللغة حتى تتقبله كتيار متصل . وإنما أقول إن القصيدة الجديدة لا يضيرها الوزن بل يفيدها ، لأنه ما زال قادرا على أن يلعب دورا مؤثرا فى البناء الشعرى ، وفى الخروج باللغة عن طبيعتها الحرفية إلى الطبيعة الرمزية أو المجازية التأويلية .

ooo

ومن الناس من يتوهم أن للقصيدة الجديدة معجما خاصا أو مفردات بالذات ، فلا نكاد اليوم نقرأ قصيدة إلا ونجد طقساً ، وأبجدية ، وشكلاً ، وجسداً ، وعشقاً ، ووردة . . . إلخ

لكن الكلمات مهما بلغ سحرها فى وقت من الأوقات لا يمكن أن تصنع قصيدة . القصيدة لغة وليست كلمات ، ومادامت لغة فهى علاقات ، أو بعبارة أدق نظام خاص من العلاقات ، وبما أنها كذلك فهى لهجة شخصية غير مستعارة .

عندما أصدر تريستان تزارا رائد الدادية وأحد أعلام السوريالية ديوانه « الدليل إلى دروب القلب » عام ١٩٢٨ كتب أحد النقاد يشيد بالشاعر ، ويحذر من تقليد شعره الذى يبدو سهلاً وهو صعب فى الحقيقة . سهل لأن مفرداته بسيطة . وصعب لأنه تأليف خاص من هذه المفردات التى توهم بأن أى قصيدة جميلة يمكن أن تكتب إذا أدخلنا فيها كلمات مثل الليل ، النجمة ، الدم ، البحر .

يقول : « لكن لا تنخدعوا فهذه القصيدة لا يمكن إلا أن تكون رديئة ، ولا ينبغى أن تستخدم هذه الكلمات إلا إذا جاءت قاصدة إياك بالذات ، ولم يكن من المستطاع أن تستبدل بها كلمات أخرى » .

لقد ظهر فى النقد تيار واسع يطالب شعراءنا بإخلاء قصائدهم من أى إشارة لعناصر الواقع وأحداثه ، وقد وصل هذا التيار إلى ما يريد إذْ أعاد القصيدة إلى سابق عهدها فى عصور الانحطاط . لعب مجانى بمفردات قليلة محفوظة ، كاللعب القديم بالتجنيس والتلغيز والتنقيط . وأنا هنا لا أدافع عن شعر المناسبات الكاذب أو شعر السياسة الخطابى ، وإنما أطالب الشعراء باستعادة حوارهم العميق مع الواقع ، فهذا الحوار هو وسيلتنا الأولى لاكتشاف لغتنا المميزة التى يجب ألا تكون وصفاً أو نقلاً ، بل نظاماً خاصاً يكتسب صدقه وجدّيته من الوعى بالعالم وحميمية الامتلاء بالحياة .

ولقد عرف الشعر الأوربى فى بعض فترات تمرّده وهياجه نوعاً من التأليف الميكانيكى أو العشوائى تتكون فيه القصيدة من كلمات ترد عفْواً أو صُدفة فتفاجىء الشاعر نفسه كما يفاجأ لاعب النرد بما أسفرت عنه رميته ، وهو ما تلخصه هذه العبارة « كلمات فى قبعة » تلك التى كانت تطلق على هذه اللعبة اللغوية فى شعر الدادائيين .

خذ صحيفة ومقصاً ، والتقط مقالا بطول القصيدة التى تريد نظمها . قصقص المقال وحوله إلى كلمات ، ضع الكلمات المقصوصة فى كيس وحركه بلطف . أخرج ما فيه كلمة بعد أخرى ، واكتبها بالترتيب الذى خرجت به . تلك هى قصيدتك ! .

وربما كان شعرنا فى حاجة هو أيضاً لمثل هذا المهذِّر الضرورى بين الحين والآخر ، بل ربما كانت حاجته أمس فى بعض الأحيان ، فالكلمات فى القبعة ، وليست فى القاموس ، معناها أن نفصل مفردات اللغة عن معانيها الموروثة ، أو نخفف أثقالها من دلالاتها الساكنة الميتة ونردها أكثر نظافة

ورهافة لحمل الإيماءات والإيحاءات التى لم تتعود حملها من قبل . نحن فى حاجة إلى أن نمحو عن الأشياء الحقيقية أسماءها المزيفة ، وأن نمحو عن الكلمات الحقيقية معانيها المزيفة ، ونرتد إلى حالة أولى هى حالة الخلق والتكوين .

لكن كثيراً من شعرائنا ونقادنا تنقصهم روح السخرية ، فقد أخذوا هذا الهذر مأخذ الجد الدائم فلم يجنوا إلا الرماد !

إن التدمير هو أيضاً مسئول ، وليس البناء وحده . فنحن ندمر القبيح والضار والآيل للسقوط . ونحنً نحرق الشجر العاقر وننظف الحقل ولا نحرق البذور . وعندما كان السورياليون والمستقبليون يدعون لتدمير اللغة كانوا يقصدون لغة طبقة بالذات ولغة عصر ينتهى . لغة الذاكرة المكتسبة المحملة بالقهر والخرافة والابتذال ، لا اللغة إطلاقاً ، وحين كانوا يفتشون فى الماضى وفى شعر البدائيين والمجهولين وفى الحلم واللاوعى عن مصادر لشعرهم كانوا يعيدون الدعوة التى أطلقتها كل الثورات الاجتماعية والروحية وهى العودة إلى الفطرة . هذه الدعوة التى نعرفها نحن أيضاً حق المعرفة ، فهى حجر الزاوية فى الحضارة العربية الإسلامية .

لكن العودة إلى الفطرة لا يمكن أن تعنى الخروج على كل قانون . بل هى عودة للقانون الطبيعى الذى ينبنى على حرية الإنسان ومسؤوليته عن مصيره . ومن هنا كان السورياليون يتكلمون عن قانون للحلم أو نظام له ، فالحلم كما يقول البيان السوريالى الأول « متواصل ومنظم » .

وإذا كان للحلم نفسه نظام ومنطق . فاللغة لها منطقها كذلك . تلك أولى البديهيات فى الألسنية المعاصرة . هذا المنطق كما نجده فى لغة الاتصال اليومى نجده أيضاً فى لغة الإبداع الشعرى .

نعم إن الإبداع الشعرى لغة مختلفة ، لكنه لغة من اللغة ، فمادام الشاعر مضطراً لأن يستخدم المفردات وقواعد التركيب التى يستخدمها البائع والصحفى والمتحدث فلابد أن تحتفظ قصيدته بعناصر مشتركة بينها وبين لغة هؤلاء . ذلك هو المستوى الأول فى لغة النص الشعرى .

وهناك مستوى آخر لا نصل إليه إلا بداية من التسليم بالطبيعة المجازية للقصيدة حيث تنشط المفردات والتراكيب وتتفاعل فيما بينها لتكتسب معنى فريداً يختلف عن المعنى الحرفى انتهاء لا ابتداء ، فالكلمة تلج باب القصيدة مرتدية ملابسها المعجمية الكاملة ، لكنها تخلع هذه الملابس قطعة قطعة لتتشكل من جديد ، فلا يكتمل معناها الشعرى إلا باكتمال القصيدة ، هذا المعنى الشعرى لا يمكن أن يأتى عفواً أو عن طريق الصدفة ، بل هو يتشكل حسب قوانين خاصة ، أو من خلال ما يسميه النقاد المعاصرون « سلاسل الرموز » . ونحن لا ندرك هذا المعنى ظناً أو اعتباطا ، . وإنما ندركه عن طريق التحليل والتأويل ، التحليل لإدراك العناصر المحورية والعلاقات الأساسية التى ينبنى بها النص ، وهو ما يؤدى بنا إلى تأويل للمعنى الحرفى ندرك به المعنى الشعرى أو المجازى .

وإذا كان من العبث إنكار الصلة العضوية بين لغة الشعر ولغة الاتصال ، فمن العبث كذلك إنكار الصلة العضوية بين لغة شاعر بالذات مهما وصلت به مغامراته وبَينَ التراث الشعرى الذى انحدر منه .

نعم إن الشاعر يكافح فى نفسه تأثير السابقين ، والمجددون بالذات يثورون علىَ التقاليد الشعرية التى انتهت إليهم ، وهم ينجحون فى ذلك ، لكن بالقدر الذى يحفظ لهم مكانهم فى داخل هذا التراث ، ولا يجعلهم جسماً غريباً ملقى خارجه ، فبينهم وبين التراث شعرة معاوية لا يرخونها حتى يندرجوا فيه ، ولا يشدونها حتى ينقطعوا تماماً عنه . وأنا لا أقصد بالتراث هنا آثاراً بالذات ، وإنما أقصد مطلق السياق الحضارى ، أى القوانين والرموز التى تحكم التطور الروحى للأمة وتمنحه شخصيته .

ooo

ومما يتصل بهذا الوهم الأخير المتعلق بفكرة تدمير اللغة وهم آخر أسميه وهم الاستعارة فكثير من شعرائنا الشباب يتصورون أن لغة القصيدة الجديدة ليست شيئاً غير الصورة ، وأن الصورة ليست شيئاً إلا الاستعارة ، وكلما كانت الاستعارة أمعن فى الغرابة ، كلما كانت القصيدة أبعد فى التجديد والحداثة .

والواقع أن الصورة فى الشعر ليست هى الشعر ، بل هى أداة من أدواته ، ومن الشعر ما يتلبس بما تتلبس به القضية المنطقية والتقرير الخبرى .

عندما يقول طرفة على سبيل المثال :

ألا أيهذا اللائمى أحضر الوغى
وان أشهد اللذات هل أنت مخلدى
فإن كنت لا تستطيع دفع منيتى
فدعنى أبادرها بما ملكت يدى

لا يقدم صورة بالمعنى الذى يفهمه كثيرٌ من شعرائنا الآن ، بل يقدم قولاً فيه كثير من المنطق ، وكله شعر .

وعندما يقول رامبو (٧) ما ترجمته :

وكنت على حافات الطرق أصيخ السمع

لهذه الأمسيات من سبتمبر ، حيث كنت أحس
بقطرات من الطل على جبهتي كنبيذ في عنفوانه

يستخدم عبارات خبرية إلا في نهاية البيت الأخير فهو يقدم الصورة من خلال التشبيه .

ولست في حاجة إلى مزيد من الشواهد ، فدواوين الشعراء مليئة بها . ويبقى الكلام عن غرابة الاستعارة مع ما قيل فيها من كلام كثير .

ونحن نعرف قصة الأعرابي الذي ذهب إلى أبي تمام يحمل عقبا يسأله أن يصب له فيه شيئاً من ماء الملام ، فوعده الشاعر خيراً على أن يأتيه الاعرابي أولاً بريشة من جناح الذل !(٨)

وفي الشعر الأوربي المعاصر استعارات كثيرة من هذه الاستعارات التمامية . أسود غضنه ، وامرأة لها كتفان من شمبانيا ومعصمان من عودي ثقاب . ونحن نعرف كيف كان هؤلاء الشعراء الأوربيون يتوسلون لاصطياد هذه الاستعارات بكل ما يمكن أن يغيب الذاكرة ، ويوقف الوعى ، ويستدعى الحلم والهذيان .

لكن من واجبنا أن نفهم هذا كله أو أكثره في حدود كونه كرنفالا أو مظاهرة ماجنة من مظاهرات التجديد الصاخبة ، لا أنه هو حقيقة التجديد .

إن القصيدة الجديدة في حاجة إلى استعارة جديدة ، لكن هذه الجدة لا يمكن أن تقاس بمدى الغرابة التي نحسها في صياغة مصطنعة للاستعارة ، وإنما بمدى ما تكشف عنه العلاقة بين عناصر الاستعارة من رؤية جديدة .

إنني أيضاً أستثقل ماء الملام كما استثقلها ذلك الأعرابي الظريف ، والسبب ليس الغرابة . فليس ماء الملام أغرب من مطر الصحو(٩) . لكن ما نجده من حيوية ونفاذ في هذه الاستعارة الأخيرة لا نجد مثيلاً له في ماء الملام التي نستطيع ان نجد لها تبرير منطقياً ، فكلمات اللوم يمكن أن تشبه قطرات الدموع ، لكننا لا نحس فيها بأية علاقة حية أو رؤية كاشفة .

والحقيقة أن تقصد الغرابة عبث ، لأن كل استعارة بطبيعتها غريبة . فنحن نقيم علاقة بين عنصرين بما يوهم أنهما شيء واحد ، وهما في الحقيقة منفصلان ، وهذا ما تنبه له النقاد والبلاغيون القدماء الذين كانوا ينظرون إلى الاستعارة بتحفظ وارتياب ، ويلحون على ضرورة إظهار الفرق بين عنصريها ، وإلا وصفوها بالقبح والمعاظلة .

لكننا بتكلف الإغراب لا نفعل إلا أن نجمع بين عناصر لا تجتمع ، وليس هذا بشيء ، بل هو مجرد تقليد بالعكس للاستعارة القديمة التي هي نوع من التشبيه يشترط فيه وجود وجه شبه ، وإنما نحن ننجح في الوصول إلى الاستعارة الجديدة حيث نكتشف في العناصر المختلفة علاقة لم تكن ظاهرة أو موجودة من قبل . هذا النجاح هو الذي يفسر ما نشعر به من لذة واندهاش ، حين ترينا القصيدة ما لم نكن نرى من قبل . وإذا كان هذا هو هدف الاستعارة فنحن أحوج ما نكون إلى اطراح أي تكلف أو جهد إرادي لنصبح في حالة تلقٍّ واستعداد لاكتشاف الطازج البّرىء النافر من الصور ، واستدراج العناصر المؤتلفة في اللاوعي التي نظنها متنافرة في الواقع .

لقد اعتمدت الاستعارة القديمة غالباً على التشابهات الظاهرية والمنطقية التي نراها بين مفردات العالم وندركها بالحس أو نصل إليها بالتفكير . لكن هناك علاقات أخرى أقامتها شهواتنا ومخاوفنا وذكرياتنا بين عناصر مختلفة من الأشياء والأفكار انتظمت بمنطق مختلف في مملكة خاصة نتجاهلها وننساها بسبب الخوف أو الخجل ولا نلم بها إلا في الحلم أو في القصيدة التي لا يمكن أن يكون للاستعارة معنى أو قيمة إلا في داخلها ، فليس يكفي أن نستمع إلى أعماقنا حتى نصل إلى هذه الاستعارة الجديدة ، أو نوفق إلى اكتشاف هذه العلاقات المستترة ، فهذه العلاقات لا تنكشف في الاستعارات المتكلفة أو العشوائية التي تصف في كثير من القصائد واحدة بعد أخرى ، دون منطق داخلي أو سياق . وإنما تنكشف هذه العلاقات في القصيدة إذا تخللتها رؤية شاملة مطردة كالموجات الضوئية تنفذ للمستتر ، وتحيط بالكل . ومن هنا تكون قيمة الاستعارة بمدى استضاءتها ببقية عناصر التأليف وإضاءتها لها .

ooo

إن مستقبل القصيدة العربية الجديدة مرهون بقدرتها على استيعاب استيعاب الماضية ، وعلى التمييز بين الحقائق والأوهام . ولست أشك في أنها قادرة على ذلك .

باريس : أحمد عبد المعطى حجازى

الهوامش :

(١) كان الأستاذ عباس العقاد على حق حين انتقد بعض الشعراء التقليديين الذين وصفوا الطائرة في بعض أماديحهم ، لأنهم لم يفعلوا ذلك إلا لأنهم رأوا الشعراء القدماء يصفون الناقة التي يصلون بها للممدوح . انظر ما كتبه العقاد عن الشيخ محمد عبد المطلب في كتابه « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » .

(٢) انظر كتاب « موسيقى الشعر » للدكتور إبراهيم أنيس ، والكتاب الذى يحمل العنوان ذاته للدكتور شكرى عياد .

(٣) يقول ابن قتيبة عن أبى العتاهية فى كتابه « الشعر والشعراء » « وكان لسرعته وسهولة الشعر عليه ربما قال شعراً موزوناً يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب .
وقعد عند قصار فسمع صوت المدقة فحكى ذلك فى ألفاظ شعره وهو عدة أبيات فيها :

للمنون دائرات يدرن صرفها
هن ينتقيننا واحداً فواحداً

(٤) انظر ما كتبه حازم القرطاجنى حول هذا الموضوع فى كتابه « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » .

(٥) فى كتابه « المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها » .

(٦) فى مقالة له بعنوان « نثر ونظم » نشرها فى مجلة« Chapbook » أبريل ١٩٢١ ونشرت مجلة « فصول » ترجمة لها فى عددها الثانى من المجلد الرابع الصادر فى مارس ١٩٨٤ .

(٧) من قصيدة « Ma boheme » من مجموعة رامبو الصادرة عن le club francais du livre 1957 .

(٨) الإشارة إلى بيت أبى تمام :

لا تسقنى ماء الملام فإننى
صب قد استعذبت ماء بكائى

وإلى الآية القرآنية الكريمة :

« واخفض لهما جناح الذل من الرحمة »

(٩) فى بيت أبى تمام :

مطر يذوب الصحو منه وبعده صحو يكاد من النضارة يمطر



عبد الرحمن أبو عوف

قراءة في ثلاث مسرحيات لمحفوظ عبد الرحمن

دراسة

تشكل إسهامات الكاتب « محفوظ عبد الرحمن » فى المسرح والدراما التلفزيزنية اتجاهاً جديراً بالمناقشة والتحليل والتقييم ، ربما لأن اغتراب قلم الكاتب قد حجب عن المشاهد رؤية معظم أعماله التى عرضت فى أقطار عربية غير مصر ، على حين يكتظ الجو المسرحى والتلفزيونى فى مصر بأعمال سطحية لا تعبر عن هموم الإنسان المصرى العربى وطموحاته وأزماته .

فثمة مأساة تحدث كل يوم لمن يذهب إلى المسرح المصرى الآن ، أو يتابع الدراما التلفزيونية ، وهو يتوقع أن يرى دفق الحياة بينابيعها ، والحياة بأسرارها ، ويعيش لحظات الجمال والعظمة ، والصراع الاجتماعى ، لكنه يجد بدلا من ذلك ، مدعين يقدمون أعمال التسلية والتهريج المسف الذى لم تعرفه مسارح روض الفرج ، والمتهم بقتل الذوق العام المسرحى والدرامى عندنا هو المسرح التجارى ، أو الكباريهات المسرحية ، والمسلسلات التلفزيونية المملة المتشابهة الموضوعات بينما تُحجب أعمال جادة عن خشبة المسرح والشاشة الصغيرة مثل أعمال « محفوظ عبد الرحمن » .

قدم « محفوظ عبد الرحمن » عدداً من المسرحيات على خشبات المسرح العربية هى : « حفلة على الخازوق » ، و « عريس لبنت السلطان » « والفخ » و « كوكب الفيران » . وقدم على الشاشات العربية الصغيرة عدة أعمال تلفزيونية باهرة ، أبرزها « طيور الشمال » ، و « ليس غدا » ، «سليمان الحلبى » و « عنترة » و « ليلة سقوط غرناطة » و « المرشدى عنتر » ، و « الكاتبة على لحم يحترق » .

وفى كل من مسرحيات « حفلة على الخازوق » ، و « عريس لبنت السلطان » و « ما أجملنا » ، نجد معنى اللون التاريخى كتجريد ، ونعيش تذوق العظمة ، والمعانى العميقة . بمعنى أن الدراما المعاصرة لدى الكاتب ، رغم استنادها إلى هيكل تاريخى ، إلا أنها ليست محددة بفترة زمنية .

فهى لحظات الأبدية والآنية فى نفس الوقت ، .فمحفوظ يرفض الرومانطيقية والسيكولوجية ، ومسرحه يتخذ موضوعاً يقوم على خصوصية التراث العربى برؤيا عين عصرية ، وبشكل ينحو إلى التجريدية والواقعية فى نفس الوقت والحوار عند محفوظ رشيق نابض مقتصد ، والتوتر الدرامى غير تقليدى ، فالحدث دائرى متعدد الجوانب ، له إيقاع ذو تنغيمات متنوعة ، والشخصيات لها أكثر من بعد ، وتتشكل فى نوعيات مختلفة لتؤدى نفس الوظيفة الدرامية ، وبخاصة فى مسرحية (حفلة على الخازوق) .

● مسرحية « حفلة على الخازوق » وروح التراث :

فى ثلاثة فصول تتشكل أحداث هذه المسرحية العذبة ، فى حكاية تستفيد من روح التراث العربى ، وأجواء السجون ، وساحات الولاة ، الناس البسطاء ، ومع ذلك ينتصرون على

دهاء الطغاة ، وينشدون أنشودة الأمل والحرية . ولنتقصّ مرتكزات هذا النص بنقل عبارات المؤلف فى بداية كل فصل :

● « فيه وصف لنكبة حسن المراكبى نتيجة سيره خالى البال ، وبيان العظمة من شرور السعادة والأمانة والعياذ بالله » . (وحسن شاب طيب لطيف المعشر ، مثل ملايين غيره ، يولدون دون ضجة ، ويموتون وسط قطرات من الدموع . إنه ملح من ملح الأرض ، جندى مجهول يبذل جهدا خارقا من أجل أن يزرع ظله بالخير ، ولأن الأرض كبيرة جدا ، ولأن الكون هائل جدا ، فلا أحد يقدّر عمله ، ويدبر لحسن كلٌ من مدير السجن ومساعده فخا معتادا نتبينه من كلمات المساعد : « أقنعنا الوالى أن هناك خطرا على حياته ستكسبه إلى صفنا (بلهجة ذات مغزى) أليس كذلك » ويوافق مدير السجن مرحبا ، ولكن « أين كبش الفداء ؟ وعلى الفور يوقعوْن بحسن ويعلنون اتهامه بمحاولة اغتيال الوالى . وأمام ذهول حسن يستفسرون عن اسمه واسم عائلته فيقول : « محمد » ، فيرد عليه مدير السجن بعبارة ذات دلالة : « أنت من عائلة محمد ، لماذا إذن تثير الضجة . عائلة محمد كلها ناس طيبون يسمعون الكلام ويطيعون الأوامر ، كل الزبائن لدينا من عائلة محمد » . ويتوالى التحقيق التعسفى مع حسن ، فيعترف أنه كان يوّد إبلاغ الوالى برسالة . ونعرف أن الرسالة عن رؤ ية لحسن ، مضمونها أن جرادا غزيرا هاجم الأرض والخضرة حتى أكل كل شىء حتى الإنسان ، ولأن الدنيا مليئة بالفظائع فثمة خطر على الوالى ، وعليه أن يعترف . ويفاجأ حسن فى السجن بزيارة يبلغها له الجندى . إنها « هند » . [وهند أنثى بمعنى خاص ، إنها كالأرض تعطى بلا حدود ، وتأخذ كل شىء . إنها ضارية ، عاشت راهبة فى بيتها النائى بعد موت زوجها ، ولكنها ليست ملاكاً ولقد أعطت قلبها لرجل واحد توفرت فيه شروطها ، وهو حسن رغم وجوده فى السجن] . وما كان للمؤلف أن يفسر ما نستنتجه نحن من سياق الحدث الدرامى ، فهو يقرر فى تعريفنا بهند (ان قصة حسن وهند هى ، من وجهة نظر ما ، قصة قيس وليلى ، و « روميو وجوليت » ، إلا أنهما لا يقولون الشعر) .

ويتم اللقاء بين حسن وهند ، ويدور بينهما حوار رشيق ، كله مداورة ، نستدل منه على أن«هند»قررت أن تُخلّص « حسن » بحيلة من سجنه ، وتقابل « هند » مدير السجن والمساعد ، وتلعب بهما ، وتغرى مدير السجن ، وتدعى له أنها جاءت لزيارة أخيها ، وتحاول أن تقنعه بعد أن عرفت نقط الضعف فيه بالإفراج عن حسن ، ويتفق معها على اللقاء يوم الخميس ، والانفراد بها ومعه إذن الإفراج .

ويبدأ الفصل الثانى ، و « فيه يقص الفقير إلى الله تعالى ما وقع لحسن المراكبى من أهوال ، وما لا قت الأرملة الحسناء من صعاب ، وبيان طرائف العصر والأوان والله المستعان » . وهنا يتحول المساعد إلى كاتب ديوان المحتسب . وتسأله هند : لماذا يتنكر فيتهم بالجنون . إنه من رجال المحتسب ، والمحتسب عدو لمدير السجن ، ويدخل المحتسب ، وكان مشغولاً بصراع بين سنجق قتل سنجقا آخر ، وينهرها ، غير أنها تصر على شكواها من أن مدير السجن يريد أن يختلى بها فى بيتها ، فيغضب ، ويهدد بسجن المدير ، ويشدد عليها فى معرفة السبب ، فتعترف بأن شقيقها حسن تصدى له كالأسد فسجنه ، ويدور حوار بينهما حول التصدى لمدير السجن ، فنعرف من الكاتب أن المحتسب فاسق مرتش ، وله مصالح متعارضة مع مدير السجن ، وتغريه (هند) فيقع فى الفخ ، ويعدها بأن يحصل فى نفس الليلة على تصريح بالإفراج عن (حسن) ، على شرط أن يعقد عليها فى الليل ، ويطلقها فى النهار ، وتتظاهر (هند) بالاقتناع .

وتنتقل (هند) إلى ديوان الوزارة حيث الضجة ، وحيث مجموعة من الجوارى ، ونخاس ، وتصطدم بوزير الوزير ، وهو نفسه المساعد والكاتب فى المشاهد السابقة ، ومرة أخرى ينكر تشكله ، ويظنها جارية ، وتحتج على هذا وتعيد شكواها ، ويرفض الاستماع لها ، وتصر على انتظار الوزير ، وتعلم منه أن الوزير غاضب على حرمه ، وأنه قرر شراء طاقم جديد من الجوارى . إن لديه ٣٦٠ جارية بعدد أيام السنة ، ودائماً ، رغم التغيير والتبديل ، فعددهن ثابت فهو يغيرهم ، كما يغير ملابسه القديمة ، ويدخل الوزير ، ويظل يستعرض مع النخاس نوعيات الجوارى من كل جنس ومكان ، ويعترض على شراء البعض منهن لشؤم إحداهن ، أو لأنّ الأخرى من بلدة لا يريد أن يدخل معها فى مشاكل سياسية ، ويظن الوزير أيضا أن (هند) جارية ، فتصرخ أنها حرة ، ورغم غرابة الكلمة التى جزاؤ ها الإعدام ، فإنه يستظرفها لجمالها ، ويتعرف منها على سبب حضورها ، فتقدم شكواها إليه ، رغم أن الموعد ليس موعد الشكاوى ، وتكرر هند أن مدير السجن يريد أن ينال منها فى بيتها ، وكذلك فعل المحتسب ، ويدعى الوزير الفضيلة والغضب على هذه الانحرافات ، ويعدها الوزير أن يحضر الإذن بالإفراج عن أخيها أيضاً فى يوم الخميس .

وتنتهى أحداث المسرحية بالفصل الثالث : « وفى اليوم الرابع والعشرين من شهر شوال ، أقاموا احتفالاً كبيراً فى قصر الوالى ، وتسابق المتسابقون لدفع بعضهم البعض إلى الخازوق » . وتخدع (هند) نجاراً بعمل أربعة صناديق بمقابل

أن تمنح له نفسها ، وتستطيع بالحيلة أن توقع بكل من الوزير ، والمحتسب ، والمدير ، والنجار ، وتحبسهم فى الصناديق (ويتقن الكاتب الحوار بين الأربعة فى ثوب كوميدى وساخر من أركان الدولة ، وفى نفس الوقت يكون حسن قد أفرج عنه ، وأخبر الوالى بالأمر ، ويحضر الوالى غير مصدق ، ويقبض على أركان الدولة ، ويأمر بمحاكمتهم ، وينتصر حسن وهند ، وليت الوالى يتعظ .

هذه خلاصة المسرحية آثرنا تفصيلها ، لكى تكشف عن نهج « محفوظ عبد الرحمن » المسرحى نهج الاستناد على جو حواديت التراث ، وتجريد الحدث والأشخاص ، بحيث تجرى الأحداث هنا وهناك فى نفس الوقت ، قاصدة فى النهاية مناقشة مشكلات معاصرة عن طبقة الأغنياء ، ورموز السلطة للقهر والتلاعب بالوالى ، والحياة الطفيلية على حساب البسطاء ، وهى رموز غير سطحية ، فهى رموز متعددة المستويات المحلية والإنسانية ، فيحقق محفوظ بذلك مقولة أن المسرح هو أن « نكون واقعيين فى اللا واقعية » ، « فالدراما الحديثة تتخلص من التقاليد الواقعية الموروثة عن المسرح البرجوازى والرومانتيكى ، وتحرص على الإعراب عن شواغل وهموم الإنسان البسيط وتكشف أو تعيد اكتشاف سر خفى قريب ومتميز عن الحقيقة الإنسانية »[1] .

وحساسية الدراما عند « محفوظ عبد الرحمن » تنفى عنها كل نوعية رومانتيكية ، لأنها تبحث قبل كل شىء عن المؤثر ، ولأنها تخضع المشهد ، والقصة ، واللغة لغاية الحصول على تأثير حسن ، بدلا من أن تخضعه لوحدة شعرية ، ولأنها تود أن تلمس وتبرهن أكثر مما تمثل .

ويحقق محفوظ هذا بتوقدّ وسطوع فى مسرحيته ذات الفصل الواحد : (ما أجملنا) .

● « ما أجملنا » ومغزى الأسرار

نحن أمام موقف يحمل داخله أسراراً ، ما كان لها أن تعرف ، لولا أنه حدث ما سنراه ، العصر لا يهم ، وأتوهم أنه تجريدى رغم الإطار التراثى ، والأزياء لا تعبر عن عصر معين ، وإنما هى مجرد أزياء تاريخية ، تجمع بين الجمال والمستوى الاجتماعى ، والوشاية بوجدان الشخصيات ، والمكان أيضا لا يهم فنحن فى أحد القصور التى يسكنها الوالى فى عاصمة غير محددة ، وحدوده الجبلية ربما توحى بامتدادات الدولة الإسلامية فى العصر العباسى ، ويعتمد إيقاع المسرحية وتجسيداتها على المسرح على التحكم فى الإضاءة ، وارتباطها بالتوتر الدرامى ، وتوجد مجموعة من التأثر توحى بكشف الأسرار

من الحوار بين الوالى والحاجب (كفاقى) نعرف أنه مشغول بالبلاد ، ورخائها وعزتها ، لكن أبناءه يعيشون فى الجبال ، وعبثهم يعطل نصف الجيش ، ويستهلك نصف الموارد ، وهو يعتقد أنهم ما كانوا يستطيعون شيئاً لولا (بدر البشير) الذى يقود التمرد ضده ، ويرى الحاجب أن دية (بدر البشير) دينار ، ثمنا لخنجر يطعن به وهو نائم ، ويدرك الوالى أن الحاجب التقط واحدا من المتمردين للقيام بهذا العمل ، وأنه صديق (الزعيم) ، ويظهر الوزير (تنوير) ، بينما (الأميرة) يكاد يقتلها الملل من رحلة قامت بها ، بعد أن ضاقت بالعاصمة ، كانت تظن أن فى الرحلة تجديدا ، ولكنها استنفدت كل وسائل اللهو ، ويذكر « الحاجب » أنه يخفى مفاجأة للتسلية ، وبالاستفسار عنها ، يقول : « فى الخارج عراف بارع » ، وتأمر الأميرة بدخوله : (لعله يجيد الكذب فنحن فى حاجة إلى التسلية) .

ويدخل (العراف) ، عراف ليس مثل من يعرفهم من العرافين القدامى أو الحاليين ، فهو عرّاف بسيط ، وشخصيته آسرة ، وصوته آمر ، ويقول لهم : « إنه يعرف الكثير ، وشروطه ألا يسأله أحد « كيف عرف » :

« الغريب أنه يدهشنى أن ترغبوا فى رؤيتى فما سأقوله تعرفونه جيدا ، فالماضى كله مرصود فى خزانات عقولكم ، وأنا أحذركم أيها السادة ، أنكم لن تتسلوا » .

ويسخر منه الوالى ، فيرد عليه :
« لقد ارتجف قلبك عند دخولى »

ويغضب الوالى ، وتخفف (الأميرة) من غضبه ، ويذكر (العراف) بعض الوقائع التى حدثت للبعض ، فيذهلون ، ويقول « العراف » لهم بعد أن دخلت الملكة الأم ثم (الوصيفة) :

« أنا أيها السادة أرى الآن عقولكم ، كما لو كانت سوقا يرى من شباك ، وأستطيع أن أرى ما تفكرون فيه » .

وينظر (العراف) للوصيفة ناطقا باسم (أنوف) ، وتنكر (الأميرة) معرفة الاسم ، فيرد (الوزير) عليها :

« أنوف هو أخى ــ لكنه مات منذ سنوات ، إن الأمر قديم »

وتقول (الأميرة) عنه رداً على تساؤل (الوالى :

(١) أنظر : « فن الدراما » ، ميشال ليؤور .

« لماذا أنوف بالذات » ، فتقول :

« وجه من عشرات الوجوه مروا فى خيالى . . لكن ! » .

وتتوقف . فيرد عليها (العراف) بثقة :

« لأنه الوجه الذى شغل خاطرك » .

ونعرف من سياق الحوار المكثف أن(أنوف)كان الوزير للوالى ، وحل أخوه (تنوير) محله بعد موته وتتمتم (الملكة الأم) بكلمات غامضة عنه .

ويتساءل العراف :

« لماذا لا نعود إلى الوراء ١٧ عاما ، حين مات (أنوف) ؟ ! . . »

وترد (الوصيفة) :

« لقد تقلبت الأيام ، والأيام من عادتها التقلب ، فدخل (أنوف) السجن ، وبعد شهور مات » .

ويقول (العراف) :

« عندما يحبس التاجر يجد من يتوسط له ، أما عندما يحبس رجل كأنوف ، فيجب أن يقتل ، مثله كانوا يعتقلون ، ويخنقون ، ويعلقون على أسوار المدينة لتراهم العامة ، لكن (أنوف) كان شخصاً آخر ، فالعامة يحبونه ، لذلك كان عليه أن يموت » .

ويرد (الوالى)

« لا أظنك تتهمنى بقتله » .

وتردد (الأميرة) :

« إنه واحد منا ، ولا يمكن اتهام أحد هنا بقتله ، وحتى لو كان (الوالى) قد غضب عليه ، فهو غضب عابر ، لكنه مات فى السجن ، كما يموت أى شخص » .

ويسخر العراف : « هذا ما يقال ، لكنكم جميعا تعرفون أن هذا لم يحدث ، وهذه لعبتى » .

ولا يمكن الاستسلام لإغراء متابعة تفصيلات هذا الحوار المركز . المقتصد ، المكثف الصور ، والذى له أكثر من دلالة وبعد ، فمن الصعب تلخيص المسرحية ، لذلك سنكتفى باستنطاق النص ، وتلمس جوهر المعنى المختبىء ، دون اقتباس كثير من الحوار .

ثمة غموض يتكشف عن جريمة بشعة ملغزة تستر عليها كل من الوالى ، والوزير تنوير ، والأميرة ، والوصيفة (سفر) ، وهى قتل « أنوف فى السجن » ، ويشكل العراف الضمير الجمعى للشخصيات المتورطة فى الجريمة ، فهو أداة المؤلف لقراءة عقولهم ، وللكشف عن غموض سلوكياتهم المقيتة « كهيئة حاكمة » .

إن العراف يكشف عن المجرم الأول وهو (الوالى) فقد أرسل لقتل (أنوف) جارية تحمل السم له ، وخاتم الوالى ، ولكن الجارية وصلت السجن ، فوجدت(أنوف)صريعا ، لكنها أرادت أن تفوز بالجائزة التى وعد بها الوالى ، فيثور (تنوير) ويهدد بقتل (العراف) ، لكن الوالى بعد أن اطمان لبراءته يطلب مواصلة معرفة الحقيقة ، فيذكر العراف أن (تنوير) قد أرسل رجلاً من رجاله بطعام مسموم لأنوف وتؤكد (الأميرة) أن الدافع موجود (فأنوف) أخو (تنوير) ، وهو يريد أن يتخلص منه ليحل محله فى الوزارة ، لكننا أيضا نعرف أن رسول (تنوير) وجد (أنوف) مقتولا ، ولكنه ، وليرضى (تنوير) ، صور له أن الأمر تم على يده ، ولا تصدق (سفر) أن رجلا طيباً خيراً محبوباً مثل (أنوف) يُقتل ، غير أن (العراف) يقنعها بأن الخير فى هذه الدنيا هو الذى يخلق الشر ، و« أنوف » كان الرجل الذى يريد الجميع أن يلوثه ، ولم يستطيعوا ، ويصدمهم (العراف) بأن من قتل (أنوف) موجود بينهم ، وهو قد قتله بالسم لا بالرمح ، فلم لا يكون امرأة ؟ ويظن (الوالى) أنها (سفر) ، فيخرجها « العراف » من اللعبة ، لأنها كانت زوجة (أنوف) أنجبت منه ابنا . ولم يبق إلا الأميرة التى تكاد تصعق ، فيزجر الوالى بالغضب ، وتسأل الأميرة (سفر) عن صحة هذا . فتعترف (سفر) بأنها أخفت ذلك ، وتألمت ، لأنها كانت تحبه ، وتعيش فى عينيه ، وكان أبا لابنها الذى مات رضيعاً ، ويحدث هذا كله ذهولاً للأميرة ، فتصرخ : « ما أبشع الإنسان أحيانا» ، بل تعترف أنها ، والوالى ، والوزير ، شاركوا فى قتل (أنوف) : « فلا تحملونى وزراً أكثر منكم فكلنا نفس القاتل . جميعاً كنا نحبه ، وجميعاً كنا نكرهه ، لأنه كان البراءة ، ولكنه كان عقبة فى طريق سيطرتنا على الولاية ، وأيا كان ما فعلناه ، يغفره الهدف الأكبر : إنقاذ هذه البلاد » .

(ويكشف العراف عن المزيد : « ليلة قتل (انوف) ساعد الظلام (الأميرة) على أن تتسلسل إلى السجن ، دون أن يراها أحد) ، ويتساءل (الوالى) بعد أن ضاق الخناق على الأميرة :

« ما الذى يدفع سيدة جليلة إلى مكان كهذا ؟ ؟ » .

ويدور حوار ساخن بين (سفر) الوصيفة و (الأميرة) : خلاصته : (إن المرأة لا تكشف عن مخالبها إلا عندما تتمزق عليها » .

ويواجه (العراف) ا الأميرة) : « كنت تحبين أنوف » .

ويجادلها (الوالى) فى (ذلك الأمر) فتعترف أنها « احبت (أنوف) فى فترة الصبا بمشاعرها الفجة وقد انتهت يوم تزوجته » ، « ولقد كرهت أنوف رغم أنى كنت قد أحببته ، وقتلته لمصلحة الدولة » .

وتقول (سفر) : « إن من الغريب على (الأميرة) أن تعشق زوجها ، والأغرب أن يدفن (تنوير) (خالد بن أنوف) .

ويفاجئهم (العراف) بقوله : « هذا الرضيع (خالد) لم يكن يقل خطورة عن أبيه (كان وارث أنوف ، ومن هنا كان خطراً ، والجميع يتربصون به ، فلنبدأ (بالأميرة) ثم ، بتنوير ، فقد كان طامعا فى الوزارة) ، أما (الوالى) فقد كان دافعه أقوى ، فربما ينافسه الطفل على الولاية » .

ويكشف (العراف) سراً آخر : « أن الوالى السابق فعل بالضبط ما فعله (أنوف) تزوج سرا من جاريته ، وأنجب منها (أنوف) .

ويعترض (تنوير) : (لا أصدق هذا . أنوف كان أخى ؟ وأنا أعرف ذلك) .

فيجيبه (العراف) على الفور : « اضطر أبوك أن يتبنى (أنوف) ليحميه (الوالى) السابق من غضب أبيه وأسرته ، ثم ليحمى سلطانه » .

ونعرف أن (الوالى) أغرى (تنوير)بقتل الطفل ، ولكن (تنوير) لم يفعل ، وأعطاه لعابر سبيل مع كيس من النقود » . فتفرح (سفر) بأن « ابنها مازال يعيش » .

وتحدث بليلة للوالى ويقول إنها مؤامرة ، وتقول الأميرة : « عندما مات أنوف ماتت أشياء كثيرة » .

ولكن سفر ، الأم تتشبث بحقها فى معرفة الحقيقة ، رغم طول الطريق فيرشدها (العراف) إلى الطريق بأخطر مفاجآت المسرحية قائلا : « إن أنوف هو نفسه (بدر البشير) قائد العصيان» .

وتصل المسرحية بذلك إلى قمة التوتر الدرامى لحوار تتابع بإيقاع متنوع النغمات ، نسج منه الكاتب معنى له دلالته البعيدة المخاتلة والصريحة فى نفس الوقت ، تبلور فى تكشف أسرار ولاية (أية ولاية) ، يحكمها أشرار قتلة .

ويحدث اضطراب مجنون يتخبط فيه السادة ، وسفر تصيح ابنى أريده » والوالى يصرخ : « مؤامرة » وتنوير يقول : « خديعة » و (الأميرة) تحسم الأمر : « صمتا ــ ماذا قال هذا المدعى ولا نعرفه . كلنا كان يعرف كل شىء ، ولكننا أغمضنا العين ، وكانت قمة الحكمة ، وقتلنا أنوف . جميعا قتلناه . كل ذلك لنكون من نحن ، وما أجملنا ، ولكن ، يجب ، لأن كلا منا محتاج للآخر أن نسكت ذاكرتنا ، ولنعد كما كنا ، فنحن لا نستطيع الاستغناء عن كل ما حصلنا عليه » .

ويدخل الحاجب ؛ يقول الحاجب :

مولاى الوالى أين كنت ؟

الحاجب : « أتى العراف »

تنوير : لقد أتى فعلاً .

الحاجب : لم يدخل أحد فى هذا المكان

الوالى : لا أفهم ما يحدث .

الأميرة : هذا صحيح . أحيانا لا نفهم ــ ولكن ما أجملنا نعم« ما أجملنا » .

هذا هو لحن القرار فى سيمفونية مسرحية (محفوظ عبد الرحمن) ذات الفصل الواحد ، إنها تقترب كثيراً من المسرح الشعرى ، ربما لأنها اعتمدت على التجريد فى اختيار الشخصيات التى تتكرر فى كل العصور ، شخصيات السادة ، رموز السلطة ، وما يحدث من خبايا القصور ، ودسائس الحكم ، وقد رسمت الشخصيات بإيحاء وصور مكثفة ، عبر حوار له طابع الفن التشكيلى الملون الذى تتقاطع ظلاله ، وتتوازى ، وتتوتر إيقاعاته الدرامية ، فى تصاعد هارمونى ، عن حدث له ظاهر وباطن ، عينىّ وجوهرى ، والجوهرى هو النغمة السرية التى تطرح ما تقوله المسرحية : « إن جرائم رموز السلطة أيا كانت مخفاة خلف قناع جميل ، غير أنها ، وفى لحظات التهديد من قبل المتردين فى الجبل ، تواجه نفسها ، وتكشف عن أعماقها .

ولقد استخدم المؤلف شخصية العراف الوهمى ، كحيلة لكى تقرأ كل شخصية عقلها ، وترى أعماق نفسيتها ، وتواجهه جريمتها .

وبرز « أنوف » تجسيدا للرجل الطيب الخير الفاضل ، رمز البراءة ، القريب إلى قلب الشعب الفقير ، كأنه (أزوريس) فى الميثولوجيا المصرية ، أو كأنه بطل السير الشعبية الفلكلورية فى وجدان شعبنا العربى .

وحكاية الطفل الرضيع ابن (أنوف) المدبّر قتله غدرا من قبل السلطة ، وهو فى المهد ، ظل حيا ، حتى يصبح قائد المتمردين فى الجبل ، و (بدر البشير) إنما هو تكرار بشكل أو بآخر (لحوريس) المنتقم لأبيه ، والمخلص ، والذى استوحاه محفوظ من الحدوتة الشعبية الفلكلورية .

هذه الملاحظات عن كل من مسرحيتى (حفلة على الخازوق) و (ما أجملنا) تؤكد أن « محفوظ عبد الرحمن » ينهل

من اتجاه فى المسرح الرمزى ، ويرث من الدراما الرومانتيكية حب العظمة وتذوق الشعر ، ويثور ضد الكلاسيكية المتصلبة ، وضد مبالغات النظرية الطبيعية ، ويتصور مسرحا يوقظ التفكير ، ويقترح رسالة ما .

فالكاتب ينسج من الطراز الشعرى ، والمناخ الفكرى لواقعه وحضارته مسرحاً من اللا واقعية ، ويعكس ، بلا وعظ أخلاقى بورجوازى فهْما أكثر نفاذا ، لجدل عملية الصراع الاجتماعى .

« كوكب الفيران » بين الإرث والتجديد

وينوع « محفوظ عبد الرحمن » أساليبه الجمالية وأدواته التعبيرية ، انطلاقا من رؤ ية ذات شمول حى لحركة الواقع ، ولمشكلات وهموم مواطنيه ، ولذا تأتى تجربته المسرحية « كوكب الفيران » فريدة بين تراث مسرحنا العربى الحديث ، منذ نهضته ، سواء فى مصطلح الدراما العلمى ، منذ مسرح « توفيق الحكيم » إلى مسرح الستينيات الذى ازدهرت فيه مدارس معاصرة كالواقعية النقدية ، والملحمية ، والمسرح السياسى ، والفانتازيا فى مساهمات « نعمان عاشور » والفريد « فرج » و « يوسف إدريس » ، و « سعد الدين وهبه » ، و « ميخائيل رومان » ، و « محمود دياب » ، فمحفوظ ، وبمهارة لها قدر من الاجتهاد ، يحاول أن يصبح له صوته الخاص ، صوت جيل عاش مرحلة قلقة من التحولات الاجتماعية ، عقب محاولات إجهاض مكتسبات ثورة يوليو ١٩٥٢ التقدمية ، والانقضاض عليها ، أو فى مواجهة سلبيات السياسات الداخلية والخارجية .

ويهدف الكاتب ، بذكاء ، ويتوهج حواره ، واختياراته للحدث الدرامى ، وللشخصيات المتعددة الجوانب ، بهدف اجتماعى ، يُعرّى به الوجه القبيح لشرائح طفيلية إنفتاحية من الطبقة المتوسطة ، تلتقى مصالحها مع الاستيطان الإسرائيلى ، ومحاولة غزوه لأرضنا وقيمنا ، بتدعيم من القوى الاحتكارية العالمية فى الغرب ، لذلك كان بناء المسرحية متناسقاً مع موضوعها ومغزاها الاجتماعى والسياسى .

وعلى الفور ، يضعنا « محفوظ » فى حضور الموضوع الدرامى فى « كوكب الفيران » ، ويشكل رغم لغته الرمزية المرتفعة النبرة والتى تقترب من المباشرة ، مع « عمدة » مثقف ، لكفر من الكفور المصرية ، يعانى من ظهور نوع غريب من الفيران ، أكل ٧٠ ٪ من المحصول الرئيسى ، ومن بقية المزروعات ، وقرض ثلاثة بيوت ، وامتد خطره لأكل طفلة .

ويأخذ العمدة عينة من هذه الفيران ، ويلتقى « بباحثة » جادة فى معمل تحليلات تابع لوزارة الزراعة ، ويعرض عليها الأمر ، وبعد جدل وتمهيد لعلاقة خاصة فى إطار الموضوع العام بين « العمدة » و « الباحثة » ، تبحث هى أحد الكتب ، حتى تعثر على صورة لنوع الفأر الذى أحضر منه العمدة عينات ، وتعلم أنه من صحراء « نيفادا » ، وأنه ظهر بعد إجراء تجارب نووية هناك ، وتكاثر ، وبدأ يهدد كل شىء ، لذلك أقيم حوله حزام من الأسلاك الكهربائية لحصاره ، ومنعه من الخروج ، ويقعان : « العمدة » و « الباحثة » ، فى حيرة : كيف وصلت هذه الفيران مصر ؟ وظلا يفكران إلى أن وصلا لإجابة . فهى لا يمكن أن تأخذ تأشيره خروج ، و « لابد أن أحدا جاء بها عامدا متعمدا » ، « ويذهبان معا للمأمور المركز الذى يقابلهما باستخفاف ولا مبالاة : « ماذا نعمل » ، ويجيبه العمدة » : « نعمل الكثير ، على شرط معرفة أسبابها وجذورها » ويحاولان « العمدة » و « الباحثة » إقناع المأمور بأن الفيران أحضرها أحد متعمدا من « نيفادا » ، فيجيبهما المأمور بسخرية : « إن الناس فى بلدة العمدة بيسافروا ، فيرد عليه (العمدة) بمزيد من السخرية : « ان الناس شغالون على خط اليابان ، ريكودرات ، ومراوح ، وساعات » ، ويتنوع الحوار بين « المأمور » والعمدة ، والباحثة ونكتشف من خلاله أن (المأمور) يظنها مشاكل مألوفة تعالج بطرق الشرطة التقليدية ، فى حين أن « العمدة و « الباحثة » يحاولان إقناعه بأن « المسألة أخطر مما يتصور » .

وتبدأ قضية « الفيران » بشكل يبعث الرعب فى النفوس ، فمثلا ، كان الحوض خاليا ، وفجأة ظهر فيه فأر ، فيصيح الخفير : « دا شغل عفاريت » ، ولكن (العمدة) يصرخ : « لا .. هم يريدون أن نتصور انها عفاريت ، فنخاف ونستسلم ، لا ؛ دى مش عفاريت . الذى يحدث منطقى جدا » .

ويحضر الخواجة ، ومدير المعمل ، والمأمور ، ويقدم الخواجة بتفاخر : « أكبر خبير مقاومة فيران فى العالم » ، والخواجة يتكلم العربية جيدا ، وهو مولود فى الإسكندرية ، ويقدم الخواجة تفسيراً يقينيا : « الفيران جاءته من الصحراء الشرقية ، ويطمئنهم أن السم الذى يقضى على هذا النوع سيصل غدا ، وتبدأ الحملة ، لكن المدير يفاجىء الباحثة ، أخت المحارب المصاب فى معركة العبور ، بعد أن طمأنها عليه ، بخطاب منحة شخصية لها من الهيئة العالمية لحماية البيئة (سنة فى جنيف) ، ويعلق المأمور متواطئا : « سوف أكتب خطاب توصية لمدير أمن جنيف صاحبى ، كان زميلى فى دورة فى

المانيا » ، وفى اللحظة تصل للعمدة دعوة من عمدة « برلين الغربية » فيصرخ : « هو يعرفنى منين ؟ » .

ويبدو أن الخفير عرف من أين بدأت الفيران ، غير أن (الخبير الأجنبى) يتغير لونه ، ويحاول أن ينتزع منه السر ، فيرفض الخفير ، ويترك الخبير والأجنبى الخفير وهو غاضب ، وينتظر الخفير العمدة ، غير أنه يسمع صوتا غريبا من الداخل ، فيتردد قليلا . ثم يدخل إلى الداخل ، وبعدها بلحظات ، يحضر العمدة ، وينادى على الخفير فلا يرد ، فيسير قلقا إلى الداخل ، وينتابه الذعر ويمد يده ويجذب حذاء الخفير الميرى وعليه أثار دماء ، ويبدو عليه حزن شديد ، ويجلس حائراً ثم ينفجر فى البكاء ، وتدخل فى نفس اللحظة (الباحثة) تحمل كارثة ثانية ، وتستفهم أولا عن الكارثة الأولى من العمدة الذى يبدو صلبا ، ويطالبها بأن تدلغه بما عندها ، فتقول له :

« إن سم الخبير الأجنبى بيكبر الفيران الكبيرة » .

ويحضر (للعمدة) و (الباحثة) شخص يقدم نفسه على أنه « نائب المكتب الدائم المنبثق عن لجنة القضاء على الحيوانات القارضة بالمحافظة ، فالمحافظ « مهتم شخصياً بموضوع الفيران » ، ويفتح حقيبة يعرض فيها عدة مشروعات مضحكة أبرزها « شومة فى يد كل مواطن مقابل كل فأر » أو (اقتل فأراً تطلع فى التليفزيون) . . الخ .

وخلال ذلك يحضر المأمور الذى يتطفل عليه نائب المكتب الدائم ، ويطالبه بتغطية إعلامية ، غير أن المأمور يبلغ العمدة أن الخبير الأجنبى لم يغادر المطار ، ويصرخ نائب المكتب بعجز ، « إنه يعرفه » ، ويتكهرب الجو ، ويكاد المأمور يخنق نائب المكتب الدائم ، ليدله على الخبير الأجنبى ، فيتضح أن معرفته به لا تتعدى « إنه كان معزوما فى حفلة ، وكنا موجودين ، واعتذر » ، ويناقش العمدة مع المأمور غموض وإختفاء الخبير الأجنبى ، وحضوره ، وعدم مغادرته المطار ، فاين « مكتب الجوازات بالداخلية » ، ويدخل عليهم الدكتور مسؤول تنظيم الأسرة ، وهو الذى أحضر الخبير الأجنبى ، وتعرف عليه لأنه جاء له إلى الوزارة ، وأبلغه أنه قرأ كل أبحاثه ، فتضحك الباحثة وتقول له : « الخبير الأجنبى طلع نصاب » وفى نفس اللحظة يدخل مندوب المكتب بجرنال اليوم وفيه خبر أن « الخبير الأجنبى » حصل على جائزة نوبل للعلوم هذا العام ، فيصاب الجميع بالذهول .

ولقد آثرنا متابعة تفصيلات النص المسرحى ، لكى نحدد رؤيتنا للمعنى والمبنى فى النهاية ، غير أننا نلاحظ من إيرادنا للتفصيلات أن الحدث الرئيسى ، رغم رمزيته الواضحة الزاعقة . ودلالته السياسية والاجتماعية الصريحة ، وكذلك تعدد وازدحام الشخصيات المرسومة رسماً كاريكاتيريا به تورم فى تطورات الحدث ، والإيقاع ذى النغمة المتكررة ، والأملال فى الحوار ، رغم توهجه بالمبالغة ، والتصنع فى رسم الشخصيات . ويبقى أن تستكمل هذه التفصيلات حتى النهاية ، لتؤكد على هذه الملاحظات :

إن غزو الفيران يزداد « تاكل كفر الغرابوه بناسها وبالأوراق الرسمية من شهادات دراسية وملكية ، وكتب معينة كأنها موجهة . ويصرخ العمدة لابد من معرفة : الأول : هم جم منين . الخفير عرفها بالمخ ، واحنا نعرف أرضنا ، ولابد أن نعرف » .

وفى حوار مع المأمور يوضح العمدة برمزية واضحة زاعقة : « كيف بدأت لديه عمليه الوعى الاجتماعى والسياسى وأدت به السلوك النضالى ؛ يقول مثلا : « وجدت المظاهرة مشتبكة مع الشرطة ، فشاركت لا شعوريا فيها ، وقع قتيل . ولد كده بتاع ١٧ ، ١٨ سنة (إنه يرمز (لأحداث ١٧ ، ١٨ يناير ٧٨ فى مصر والتى كان لها صدى خطير على المجتمع والنظام . و « أصبحت نتيجة ذلك ملف .

● ويقول العمدة : « عمرنا ما واجهنا عدو بيكرهنا للدرجة دى ــ الجنس الفيرانى حقود من آلاف السنين ــ الخ » .

ولا نحتاج لمزيد من الاقتباس ، فالمقصود به العدو الإسرائيلى ، وتتوالى الأحداث ، ويصل العمدة بعد بحث إلى معرفة الأماكن والأشياء والأشخاص ، والتوقيت لهجوم الفيران ، ويعلن المأمور أنه « رأى صورة الخبير الأجنبى عند مشاهدة أحداث ٢٤ ساعة فى التليفزيون ، يشرف على بناء الكوبرى المعلق فى كراتشى بباكستان » .

● وتصل الفانتازيا إلى ذروتها فى المسرحية بوصول الباحثة شقتها لتطمئن على شقيقها الضابط الجريح وعمتها ، فتجد الشقة مدمرة ، وشريط تسجيل يجيب على ندائها : « لا أحد هنا » وتحاول فزعة الخروج ، فتلتقى بالخبير الأجنبى ، وتفزع ، ويدور حوار ملتهب بينهما ، هو يعرف عنها كل شىء ويشترط عليها ليعود شقيقها ، أن تبتعد عن موضوع الفيران نهائياً ، وكذلك أن تقنع العمدة ، فترفض فى البداية ، غير أنها تنهار ، وتخبر العمدة بالتليفون عن موقفها الأخير ، بينما هو يتهيأ لإلقاء خطاب فى اجتماع إعلامى للمحافظة .

● ويتحدث العمدة فى البداية منهزما ، قابلا منطق التعايش

السلمى مع الفيران ، غير أنه يلمح إلى الباحثة لتشجعه على الصراع ، فقد انتصرت على نفسها ، فيصرخ عاليا ملخصا هدف ومغزى المسرحية : « يا شعوب العالم الثالث ، فيه خطر يهددنا مش تهديد فقط ، بل محاولة لإزالتنا من على ظهر الأرض ، علينا أن نقاوم الخطر . الفيران نزلت بالبارشوت ، وابتدأت بكفر سبع ، وانتشرت بكل الكفور والقرى ، وهدفها تدمير كل شىء حى ، وكل قيمة ، هدفها نحن ، ولابد من الصمود ومقاومتها » .

وينزل الستار وهو مازال يتحدث .

إن محاولة « كوكب الفيران » لها طموحها فى جعل المسرح مسرحا اجتماعا سياسيا وفنا يوجه الجماهير ، ويشير إلى الخطر المهدد لحياتهم وقيمهم ، وخاصة فى ظروف كالتى نعيشها الآن ، غير أن الكاتب لم يوفق فى بعض مراحل السياق الدرامى ، فى تكثيف وتعميق المعنى والدلالة والرمز ، بحيث اتخذ صورة مباشرة زاعقة ، وذات خبرة عالية ، كما أن بعض الشخصيات كانت بوقا لفكرة السياسى والاجتماعى . أكثر منها شخصيات درامية ، لها عضويتها مع الأحداث ، ومع حركتها الداخلية ، ومستوى ثقافتها ، وتكوينها ، متسقة مع سلوكياتها هى نفسها داخل إطار الدراما ، ولذلك فقدت التبرير المقنع والدرامى والصدق الفنى ، كما سبق أن لاحظنا فى تحليل النص .

وقد وقع الكاتب أيضاً فى المبالغة والاستطراد سواء فى الحوار ، أو فى تعدد الشخصيات ، مما جعل مسرحية « كوكب الفيران » غير محققة لأبسط شروط « المسرح السياسى » منذ أن أسسه (ايروين بيكاتور) ، محددا إحدى سماته بأن : « النص المسرحى لا يجب أن يكتفى بتصوير أحداث شخصية ، أو انعكاسات الواقع الاجتماعى على الذات الإنسانية ، كما فعل التعبيريون ، فلابد أن يكون العرض المسرحى ، بكل مقوماته ، تحليلا للظروف الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية »(٢) .

وأيا كان الأمر ، فهذه كانت قراءة لثلاثة نصوص مسرحية لمحفوظ عبد الرحمن ، اجتهدنا فى تحليلها وتفسيرها ، كمتابعة لصوت جديد ، يحاول أن يعبر بجدية عن أزماتنا العربية الراهنة .

القاهرة : عبد الرحمن أبو عوف



(٢) دراسة عن « المسرح السياسى » للدكتور أمين العيوطى . مجلد عالم الفكر ١٩٨٤ الكويت .

د . شاكر عبد الحميد

تحولات الحلم فى "مدينة الموت الجميل"

دراســـة

«مثلما ينتج النبات زهرته ، هكذا تخلق النفس رموزها»
(يونج)

○ الحلـــم :

الأحـلام والأساطـير هى وسائط أسـاسية لـلاستبصارات الحدسية الخاصة بالطبيعة الكلية للوجود الإنسانى[١] ، وقد نظر «جيراردى نيرفال» إلى الأحلام على أنها «حياة ثـانية» تكشف مجموعة الصـور المختلطة فيها عن شىء مـا من الأسرار التى يحاول الحلم أن يصل إليها[٢] أما «جاستون باشلار» فقد اعتبر حاجة الإنسان إلى الأحلام مثل حاجته إلى الأوكسجين[٣] وعند فرويد و «لاكان» أن الحلم مؤلف من مجموعة رموز ، وهو نوع من سلسلة دالآت ، إنه لغة لها قوانينها وآلياتها الخاصـة التى تؤدى مباشرة إلى الوظيفة الرمزية[٤] أما «كارل جوستاف يونج» فقـد أوضح أن وظيفـة الأحلام العـامـة هى إعـادة اتـزاننـا السيكولوجى عن طريق إنتاج مادة حلم يعيد بطريقة حـاذقة تأسيس التوازن النفسى الكلى[٥] .

فى «مدينة الموت الجميل» للقصاص «سعيد الكفراوى» يبدو الحلم خاصية أسـاسية من خصـائص عالم الكـاتب ،ووسيلة للرؤ ية والإدراك والفهم والتفسير .

فى العديد من قصص المجموعة تتبدى لنا المستويات الثلاثة المعروفة للحلم : حلم اليقظة ، حلم النوم ، حلم التهـويم (وهو الحلم الذى يقع ويحدث فى المسافة الفاصلة بين اليقظة والنوم فى مرحلة الخدر) . فى قصة «لابورصانوفا» يتذكر الراوى بعض أحلامه التى كان يبكى فيها بينما تضمه جـدته ويكـون جواده الأشهب مكبلا مشدودا إلى الساقية يدور «ويثير فى القلب التراب والأحلام» . وفى عديد من قصص المجمـوعة يتكـرر البكاء فى الحلم ، وتتكرر صورة الجواد الأشهب المكبل أو الذى يموت وهى صورة رمزية تحيل إلى عالم واقعى شـديد القسـوة والبؤس ينعكس فى الأحلام فى شكل بكاء وصراخ وفزع ليلى ، وكوابيس تجثم وتكتم الأنفاس . وفى قصة «قمر معلق فـوق الماء» وبعد التجربة الوجدانية الفاشلة التى مر بها الصبىّ فى هذه القصة ينام الصبى ويحلم : «نمت وحلمت أنى أخلع أسنـانى وأرى وجهى فى المرآة كريها» .

«فى الحلم تنعكس الأحداث القريبـة والبعيدة ، المبـاشرة وغـير المباشـرة ، وشكل الانعكـاس ليس دائـما هـو الشكـل المرآوى ، فالحلم يعبـر عن خاصيـة أساسيـة تتعلق بالنفس الإنسانية التى تكشف باطنها فى شكل رموز ، قد تكون صورا خيالية رمزية ، أو خبرات رمزية ، أو إدراكات حدسية تتعلق بالمعنى الرمزى للحياة[٦] . هذه الأشكال الرمزية للحلم تحطم كل قوانين السببية والزمان والمكان والفكر المنطقى ، دون أدنى تدمير لمنطق الحلم الداخلى الخاص[٧] . وخلال الحلم تكون

المشاعر والأفكار غير المألوفة بالنسبة للحالم فى حياة اليقظة أمرا مألوفا تماما ، فالعدوانية الشديدة والتخيلات الجنسية الغريبة والأفكار الجديدة المبتكرة واستشراف المستقبل والذكريات المنسية كلها أمور شائعة فى الأحلام[٨] .

وأعتقد أن الشكل السائد للحلم فى «مدينة الموت الجميل» والأكثر أهمية ، هو «حلم التهويم» ، فى تلك المنطقة من العقل التى يختلط فيها الوعى باللاوعى ، والإدراك بالفانتازيا ، والانتباه بالغيبوبة ، بل إن أحلام اليقظة ، وهى موجودة بكثرة أيضا فى المجموعة ، تكتسب قيمتها غالبا من خلال تكثيفها فى صورة «أحلام تهويمية» . فى قصة «صندوق الدنيا» يمثل سيدنا الخضر الحلم الذى يتوحد به الطفل ويسقط مشاعره ورغباته وطموحاته عليه ، هو بمثابة مثير لعالم خيالى حلمى يطمح الطفل ، ويتوق للتجول فيه انفلاتا وهروبا من واقع يحبط الأمنيات ويقتل التشوّفات ، وحين تظهر صورة الخضر يكون الحلم قد وصل إلى قمة تألقه وأوج ازدهاره ، فيطلب الطفل من العم أيوب أن يقوم بتثبيت الصورة ، ويتساءل عن صاحبها ، وهل سيجىء أم لا ، وحينما يؤكد له العم أيوب أنه سيجىء ، يكون مشاركا أيضا للطفل فى حلمه . . يتحول الحلم من حلم خاص بالطفل إلى حلم خاص بالصغار والكبار . إن الفن هو منهج لخلق حلم جماعى ، بهذا القدر أو ذاك ، حلم يشارك فيه الألوف من الناس ، وكل من هؤلاء يسعى جاهدا ليكون ذلك الحلم خاصا به[٩] . فى قصة «الجواد للصبى الجواد للموت» تتفاعل المستويات الحلمية الثلاثة بشكل جيد ، ويتحول المهر الذى «يحدق فى الفضاء وعبر الغيطان» إلى مكون أساسى من حياة الناس ، مثله مثل شروق الشمس ومغيبها ، وعمليات الزرع والحصاد ، ودورات الخير والشر والحكايات والمقابر والأضرحة . يتحول المهر إلى شىء رمزى غامض طقسى وأسطورى ، غامض وفعال ، وملىء بالأسرار ، يحلم به الناس فى نومهم ، ويحكون عن قدراته الخارقة فى قتل الثعابين وحماية الطفل . المهر هنا ليس كائنا حيوانيا عاديا بل مخلوقا أسطوريا يكمن فى الوعى الجمعى التراثى الكامن للناس . إنهم يبالغون فى تزيينه والعناية به ، والاهتمام بحياته ومظهره بما يقارب التقديس ، الحصان فى التصوف هو رمز للسفر والتكامل ، يقول ابن سيرين إن الحصان أو الفرس رمز السفر ، والسفر فى التراث العربى إغناء الذات وتحقيقها . وقد فهم الصوفيون السفر على أنه هجرة إلى الله ، أى كناية عن تجربة التكامل[١٠] وهو أيضا رمز للإخصاب والتناسل والوفرة ، هذا الجواد ، الرمز ، الحلم ، القابل لكل التفسيرات الخيرة والشريرة ، والمفارق لكل هذه التفسيرات ، والمتجاوز لها ، حلم الصبى ، وحلم القرية ، يصاب بتأثير عيْن حسود شريرة ، ويظل جسده يضمحل ويضمر حتى يموت . الحلم مرة أخرى يموت ويذوب لأنه لم يجد من يحميه .

فى قصة «الجمعة اليتيمة» يختلط الحاضر بالغائب بالسجن بالموت بالذكريات بالأساطير بالأحلام بحصار تمثله الجدران وقيود يمثلها الرجل الكريه ، والقطط المتوحشة ، والأنين الذى لا ينقطع طوال الليل . ثمة حلم بالحياة الرحيبة والشمس والحرية ، وثمة قيود مشرعة ، وجدران مطبَقة ، وخوف مسيطر ، وذاكرة تتفجر ، وحلم يشع فى ضوء الشمس ، بينما روائح الأزمنة القديمة تحملها هبات الهواء الشتوى التى تجىء فى شكل موجات وراء موجات ، يهبط قط الممرات الأسود ذو العين الصفراء ساكن الأقبية والسطوح» ويتجول «بعينيه الصفراوين» على «الممر الصخرى والأبواب المحنية وفوهات المقابر» . حركة القط رمز السلطة والبطش الغاشم تثير الرعب ، وحركة مزلاج باب السجن تثير الإحساس الحاد بالإرهاب الذى يجعل العقل يتجمد فى مكمنه ، ومع تزايد هذه الحالة من الخوف الجارف وهيمنتها على كل وجود السجين تبدأ بوابات الذاكرة والحلم فى التفتح تدريجيا ، تتفتح ، وتورق زهرات هناك (فى الماضى ــ الحرية ــ الحلم والقرية) ، وتبدأ فى إرسال أريجها الحلمى إلى هنا (الحاضر/السجن/القيود/الخوف) . يتذكر جدته وحكاياتها ، يحلم بالخروج ، بالحرية ، بالذهاب إلى حدائق البرتقال والحقول وشواطىء البحار ، (فى ظل القيد عادة ما يبدأ خيال الذاكرة فى البوح) . فى هذه القصة بدأ حلم اليقظة يستعيد الماضى فى ضوء الشمس ، الضوء أو النور . و (الحرية) هو الوجه الآخر المقابل للظلمة والإعتام (السجن) . يبدأ فعل الإبصار فى تلقى الضوء فتنفتح أمامه مجالات أرحب للرؤية ، الأرحب هنا ليست هى الرؤية البصرية الحسية المباشرة ، بل رؤيا الخيال الممتزج بالحلم المتشبث بالذاكرة ، فالذكريات المفقودة مادة خصبة للأحلام .

ويمتزج خيال التذكر بالحلم فى «الجمعة اليتيمة» فيقول الكاتب فى مقطع من هذه القصة : «أعدو فى أميال الضوء الكاشفة عن درة الأماكن التى حرمت من التطلع إليها . . أجلس فى ساحة القرية ، أنا والصبية الصغار ، رفقائى ، أستلقى على شاطىء الرمل معرضا جسدى العارى للشعاع الهابط ، أندفع بجسد نشط ملىء بالحياة » . إن الضوء هنا هو وسيلة رمزية لاستثارة الحلم والخيال ، فقد اشتق اسم الخيال (فانتازيا) من النور «فاوس» ولولا النور لما أمكنت رؤية الأشياء[١١] ثمة فيضان فى المشاعر يحدث فى هذه القصة ، وفيض وافر فى أحلام اليقظة ، إن السجين هنا يستعيد القرية

والمدينة والبحر فى جرعة تذكرية واحدة . إن الخيال هنا يستعين بالحلم ليضيف عينا ثانية ، ويلقى فى وجدان الراوى بضوء آخر يضاف إلى ضوء الشمس الذى حرم منه ، والذى يستثير التعرض للقليل منه فى ذهنه هذه الذكريات . إن خيال الذاكرة هنا لا يقتصر على مجرد إحضار الماضى ، ولكنه يقوم أيضا بمهمة التجميع ، حيث تتكثف أمكنة وأزمنة متباعدة ومنفصلة فى بؤرة تذكرية حلمية واحدة .

فى قصة «مدينة الموت الجميل» ثمة عبور من عالم الواقع إلى عالم الحلم يمثله استرجاع الراوى للماضى الذى يتمثل فيه حلمه القديم أو تلك الصورة المحفورة على صخور ذاكرته ، حيث كان يقف بجوار السور ينظر إلى البحر ، «بينما تتدافع موجاته إلى الشاطىء فوارة بما تحمله من زَبَد ، ولم أكن أعيش فصول السنة بتتابع دورات الأيام» . إن صعود الراوى وهبوط السيدة ، وموجات البحر المتلاطمة ، والبيت المنعزل ، والخوف الجارف المهيمن ، وسور المنزل الملون المعطر ، وسقفه الذى يتحدث فى ليالى المطر ، والغرف المعتمة ، والحديقة القديمة ، وظلال الجدران ، وممرات العشب والروائح والأثاث القديم ، والفئران الهاربة المذعورة ، والتحف ، والتماثيل ، واللوحات القديمة المتآكلة والممرات البحرية الملونة بألوان وجوه الموتى ، «والتماثيل الفرعونية» والأيقونات «المطموسة اللمعة» تحت ركام الفوضى ، «والبيانو المغلق الصامت ، وصور العرافات ، وأضرحة الأولياء ، ولوحة (يوم الحساب) «بعنفها وضراوتها» ، والموسيقى الرتيبة المتقطعة النغم ، الموحدة الإيقاع ، وصورة البنت ، والسفينة والنورس . . كل ذلك يوحى بحالة من الحلم ، لكنه ليس حلم التوْق والامتداد والتوحد والانطلاق والفرح ، بل هو حلم كالكابوس ، حلم يحيط به الفزع ويعانقه الخوف ، ويتسلل الذعر ويتغلغل فى كل جنباته . حالة تتداخل فيها العوالم فلا تبين ملامح الحقيقة من ملامح الكابوس . حين يحرك الراوى اللوحة وينزلها تبدو البنت ــ فى اللوحة ــ وكأنها «قد ذعرت ، وأن السفينة تمتلىء قلوعها بالرياح ، والنورس يطلق استغاثة» يبدو الواقع لا منطقيا مهوشا خارج الزمن ، كأنه حلم ، لكنه حلم مفزع فيطفىء الراوى المصباح ليهرب من الخوف الخارجى إلى خوف داخلى ، أشد وطأة ومن الضوء المفزع ، إلى ظلمة أشد إيلاما ، حين يذهب الراوى إلى مكتبه يسمع طرقات على الباب تثير فى نفسه مزيدا من الفزع ، يحاول التشاغل بالنظر إلى اللوحة ، لكن الطرْق يستمر ، وحين يفتح الباب يفاجأ بتلك السيدة التى كان يراها ــ ربما فى الحلم ــ تهبط المنحدر ، وتظل تنظر عبر البحر «كانت متشحة بالسواد ، وكانت السماء شديدة الحمرة ، وخلال هذا اللون الشفقى الحلمى المفزع تسأله هذه السيدة عن «فيلا النورس ، شارع البحر ، مدينة الموت الجميل» . السيدة التى ظنها وهما أو مفردة من مفردات الذاكرة تنبعث حية أمامه ، واللوحة التى ظنها بنت الماضى الموغل فى القدم تنفك رموزها وتتحول إلى إشارات وعلامات لمشاهد وأماكن واقعية ، عالم الحلم يتداخل هنا مع عالم الواقع ، والواقع يصير قطعة من الحلم ، ومع اختلاط العالمين يقع الراوى فى براثن الرعب وعدم التحديد ، ويقف عقله على مشارف الجنون .

فى الحلم ــ كما يقول فان ديرليوف ــ يختفى العنصر الأساسى فى الشعور اليقظ ، وهو التوتر بين الذات والموضوع ، وتنتظم الأحلام بمعزل عن التركيب المنطقى فالحلم تركيبة مهوشة ، وتنتظم صوره وَفقا لنزوات الحالمين ورغباتهم ومخاوفهم ، وعالم الحلم منفصل عن الحقيقة الواقعية ، فهو أسطورى الطابع يتصف باللازمانية[١٢] . حين تختفى السيدة ، ويظن الراوى أن الكابوس قد اختفى ، وأن الفزع قد فارقه ، وبينما يكون ذهنه شديد الانتباه والتركيز والوعى بالأشياء والحركة ، وهى حالة عادة ما تكون مصاحبة لحالات الخوف الشديد ، فإنه يصطدم ثانية باللوحة ، فتتحرك مساحات هائلة من البحر ، وتبحر السفينة إلى مكان مجهول ، وتظهر البنت بثوبها الأخضر ، ويطلق طائر النورس استغاثته الأخيرة . ثانية يصطدم الحلم بالواقع ، والوعى باللاوعى ، والفهم بالتشوش والخلط والارتباك ، ربما بتأثير الوحدة والعزلة الموحشة التى كان يعيش فيها ، وربما بتأثير أحلام قديمة انبعثت فى هذا الجو الخاص الذى يثير الحكايات والتهويمات والأحلام ، ويساعد على انبعاث الداخل وتموضعه فى الخارج ، فينفلت المخزون الباطن المملوء بالعوالم الحلمية والكابوسية فى شكل هذيانات ، وهلوسات بصرية ، وخداعات إدراكية .

ثم يجىء الاختلاط الثالث فى القصة بين العالمين ، عالم الحقيقة وعالم الوهم ، حين يفاجأ الراوى بعنوان اللوحة «مدينة الموت الجميل» محفورا بحروف متآكلة قديمة ، أسفل اللوحة ، فيبحث عن السيدة لكنه دون جدوى . هل اختفى الحلم ؟ ربما ، وربما بدأ الهذيان .

فى قصة «الصبى فوق الجسر» تختلط أحلام اليقظة ، بأحلام النوم ، بأحلام التهويم ، فى جو حلمى بين «مساحات هائلة من الشجر فى الليل تكسوها ظلمة كظلمة الآبار المحفورة عند نهايات العالم» . فى هذه القصة ، كثيرا ما كان الصبى يحلم بالطائر ، ويبكى فى الحلم ، لأنه لم يتمكن منه ، وكانت أمه توقظه حين يبكى «وقليلا ما أمسك به فى الحلم لكنه حين اليقظة

كان لا يجده» ، كان يجد بدلا منه الطائر الميت المعلق فوق الباب والذى اصطاده الجد ، (وحين مات الجد مات الطائر) .

فى هـذه القصة يختلط عـالم الواقـع مـع عـالم حلم النـوم واليقظة ، مع عالم حلم التهويم ، يختلط عالم الماضى ممثلا فى الجد والطائر المعلق فوق الباب بعالم الحاضر ممثـلا فى الصبى وحلمه بالطائر فى النوم وبحثه عنـه فى اليقظة ، حلم الـواقع يتجاور مع حلم الخيال ، وحلم الحاضر يمتزج بحلم الماضى ، ويطمحان معا إلى حلم المستقبل ، وفى لحظات اقتناص الطائر فى الواقع يختفى كالحلم الجميل العابر الرافض أبدا للإقامة أو القيد أو المكوث ، إن المحتوى الظاهـر للحلم يقابله الـطائر المعلق فوق الباب ، وكذلك الطائر الذى يجوب أحلام النوم . أما المستوى الكامن أو العميق للحلم فيتعلق أكثر بالرغبة فى الانطلاق والإمساك بالمستحيل ، والخروج من دائرة الفقـر ، والحزن ، والمقابر ، والإحباط .

إن الحلم المستقبل فى هذه القصة ليس فى هشاشة أوضعف الحلم فى قصة «الجواد للصبى الجواد للموت» ، فالحلم هنا يمثله الـطائر المحلق أبـدا ، المتوحش الفـطرى البرّى الـذى يهبط وينشب مخالبه بوحشية فى وجه كل من يحاول اصطياده . تتكرر الأحلام فى أغلب قصص هذه المجموعة ، تحضر أحيانا بوجه واحـد منها ، وأحيـانا بـوجوههـا الثـلاثـة (اليقـظة/ النـوم/ التهويم) ، وهناك دائما محاولـة للهرب من الخـوف من خلال اقتناص الحلم بدفئه المشع ، يحدث نفس الشىء ، فى قصص «زيارة» ، و «حضر موت» ، و «العشاء الأخير» ، وغيرها من قصص المجموعة . إن الحلم هنـا يؤكد الغـائية والـرغبة فى الحرية ، وهو يطمح للانفلات من الحتمية . إنه يمثل الحرية فى مقابل القيد والإبداع فى مقابل الأتباع ، ومن ثم تكون حركته فى هذه المجموعة حركة فعالة تمور بالدلالات .

○ الظل :

و «سعيد الكفراوى» فى مجموعته هذه كاتب مولع بالظلال ، والظل هنا ليس المقصود به فقط المعنى الشائع المقابل للنور ، وهذا هو أحد المعانى دون شك ، لكنه ليس أهمها . ثمة معنى آخر للظل أكثر أهمية ، وهو مرتبط لدى «سعيـد الكفراوى» بالمعنى الأول الذى تفرضه طبيعة القرية التى اهتم بتصويرها فى معـظم قصصه ، هـو معنى الظل الـذى فى الداخـل ، ظـل الشخص النفسى الكـامن فى أعمـاقـه ، الـرفيق البـاطنى ، الإنسان العظيم الذى يرسل المزيد من الأحلام ، الظل ليس هو الحلم لكنه موضوع الحلم ، الشخص أوالشىء الذى يدور بشأنه الحلم . الخضر فى قصة «لابورصانـوفا» ، والـطائر فى «الصبى عند الجسر» ، والجـواد فى «الجواد للصبى . الجـواد للموت» ، والجد فى «الجمعة اليتيمة» . . وفى عديد من قصص المجموعة ، نجد أن الظل هو الجزء الإبداعى النامى المتطور من الشخصية ، الساعى نحو التفرد كما يقول «يونج» .

وقبـل أن نستفيض فى الحديث عن هـذا المعنى الـرمـزى للظل ، يحسن بنا أن نتحدث أولا عن المعنى الأول : «الظل فى مقابل النور» فى هذه المجموعة ، ثم نحاول أن نتبين عـلاقة هذين النوعين من الظل ببعضهـما البعض ، **فالمعنى الأول** ، الظل فى مقابل النور يلعب دورا أساسيا هنا ، فلا تكاد تخلو قصة من قصص «مدينة الموت الجميل» من الحديث عن الظلال المنكسرة والممتدة ، المتراجعة والمتشرة ، المنزوية والمنطلقـة . الظلال كائنات حية ، تتقارب وتتجاوب وتتفاعل ، عالم آخر مواز يصوره الكاتب ، ويتخيله على الحيطان وفى الطرقات يطبع تأثيره الواضح على المشاعر والأفكار . وسنحاول أن نذكر أمثلة قليلة للتدليل على هذا .

فى قصة «الجمعة اليتيمة» يقول الكاتب : «المصباح الأعور يتنفس ظلالا شاحبة ، وأرى على الحائط خفاشا هائل الجناحين من ظلال محتضنا الحائط بينما تهزه رياح الشتاء» .

فى قصة «الأعراف» نـلاحظ اهتمام الكـاتب بتتبع حـركة الشمس والقمر ، الليل والنهار ، ويكون الضوء والظل وسيلة لمعرفة الوقت والتحكم فى مسار حيـاة الناس أيضـا ، وسيلة للتفكير والحركة حتى بالنسبة للفتاة الصغيرة الضريرة ، تلك التى «تـرى الشمس وتحس بهبات الهـواء ، تتحسس الأشياء وتصفها» ، بينما «ظلال الجدران تنسحب وتتبعثر أمام عينيـه مثقلة ببيوت عطنة تزفر روائح النهار المكتومة» .

فى «صندوق الدنيا» يرى ظل النبعة المحدود بأذرع ضارعة عبر الجسر ، ويسمـع نباح كلب قـريب من جدار طـاحونـة الغلال .

وفى قصة «الجواد للصبى . الجواد للموت» يصف الكاتبُ الصبىَّ بعد مرض الجواد بقوله : «خرج من الحظيرة واستقر على عتبتها ، نصفه فى النور ، ونصفه فى الظلمة ، بكى جواده الذى يشيخ فجأة ، والواقف فى ظل الموت» .

وفى قصة «سنوات الفصـول الأربعة» حينـما تحكى الخالـة تتحـرك الخيالات عـلى الجدران ، وحين تتوقف عن الحكى تتوقف الخيالات عن الحركة» .

وفى قصة مدينة الموت الجميـل : «وكنت فى الأيـام التى أمضيها فى الملحق ــ خزانة الذكريات القديمة ــ أسمع أصواتا

فى الجنبات وكنت أرى الظلال تتقارب وكأنها تتحادث» . (وهذا النص شديد الأهمية وسنوضح ذلك فيما بعد) .

وفى قصة «خط الاستواء» تكون الرؤية وسيطة غير مباشرة من خلال ظل نافذة وزجاج ملون ، رؤية لواقع آخر ، بعضه يتعلق بالحاضر ، وبعضه يتعلق بالماضى .

وفى قصة «الصبى عند الجسر» نقرأ : «وحدى أقف بين الظل والشمس» ، وأثناء بحثه اليومى عن الطائر : «وتسترت بالظل وجذوع الشجر» .

وفى قصة «حضر موت» نرى «على الحائط ظلالا مقيمة ملونة لأشكال ثابتة لا تريم» ، وأيضا : «نبح الكلب يطارد الخيالات . خافت الأم وواصلت المسير تملأ رأسها بحكايا أهل السكك» .

وفى قصة «العشاء الأخير» تقرأ : «وكان ظل من جدار لجدار ، وكنت أخاف منه عندما يطول أطول منى» ، وأيضا «وتنحنى الظلال على الجدار» ، وأيضا «وعندما أبرز كان لا يزال ظل أطول منى ، وكنت أمر من ساحة الرواق ، وأخاف» . وكذلك : «أرى فيها أرى ظلا يدخل فى ظل ، وتحت ثقل ما أحمله من خوف أعتقد أننى إذا ما حركت رأسى فلسوف أرى ما لا يرى» .

وفى قصة : «سنوات الفصول الأربعة» الخيالات تتوقف على الجدران» .

أعتقد أن هذا القدر من النصوص كاف للتدليل على صحة قولنا بولع الكاتب بالظلال ، وفى القصص أمثلة كثيرة أخرى تدل على هذا الولع ، لكن ما يعنينا الآن هو تفسير ذلك ، ثم ربط هذا المعنى الأول بالمعنى الثانى . أعتقد أنه توجد بعض النصوص الكاشفة التى ذكرنا بعضها يمكن أن تعيننا فى هذه المهمة ، فالنصوص تتحدث عن الظلال التى تستطيل وتمتد وتطاردها الكلاب ، وتتحادث ، وتثير الخوف ، وهى ليست مجردَ ظلال حرفية بل ظلال دلالية . لقد حاول «ماكس موللر» أن يعطى للنظام الشمسى أهمية كبيرة فى تفسير الأساطير ، فهو يرى فى صراع «زوس» (وفى اسمه معنى النهار) ضد التيتانيين ليس سوى الصراع اليومى بين النور والظل ، وانتصار الأول على الثانى ، والأشكال الهائلة للعمالقة ترمز إلى ضباب الليل ذى الامتداد اللانهائى ، وقد كانت الميثولوجيا عنده تأملات فى الطقس وتغيرات المناخ[١٣] .

ويمكن أن نتذكر هنا تلك المدرسة المعروفة بالمدرسة الشمسية الطبيعية فى تفسير الأساطير ، وقد كانت (عند بلفنش مثلا) تؤمن بأن جميع الأساطير قد انبعثت من الصراع المثالى الذى قام بين النور والظلام ، بين الشمس وأعدائها الطبيعيين[١٤]

ونحن نلاحظ عبر قصص هذه المجموعة المتميزة اهتمام الكاتب الدائم بوصف حركة الشمس والقمر ، تغيرات الفصول وتعاقب الأزمنة ، وبينما يكون العمل والجهد والبحث فى الضوء والنور يكون الشر والغموض والمكر فى الليل .

فى قصة «الجواد للصبى» تحاول المرأة العجوز الاتصال بالجن ، تضرم النار ، وتنظر فى الفضاء البعيد «لا تنظر خلفها ، ولا تلقى السلام ، تكنس العتب ، وتتلو الطلسم ، وتدفن الأعمال فى فتحات المقابر ، وعلى الجسر تحادث القمر ، تلعن الآباء والأمهات والبنات الأبكار» ، وعندما تلتقى عيناها بعينى الجواد يسقط مريضا ، كل ذلك يتم فى الظل القائم خلال دياجير الليل .

فى قصة «الزيارة» عندما تصطدم يد الأم بملابس ابنتها الميتة المطوية داخل الصندوق ينطفى شعاع المصباح ، وتنبعث البنت حية فى الذهن وفى الظل تحس الأم بأنفاس ابنتها وتتأكد مشاعرها «أن روح البنت لم تبرح الدار بعد ، لم تخف الأم واستدارت إلى حيث الطيف» ، إن الظل الخارجى (المقابل للضوء) يكون فاتحة ومعبرا للظل الداخلى (طيف المحبوب أو القرين الذى بالداخل) .

نفس الأمر يحدث فى قصة «مدينة الموت الجميل» عندما يصطدم الراوى باللوحة فتتحرك الأفكار والتصورات والمشاعر . إن الظل فى الخارج مرتبط بمرور الزمن ، غياب الشمس وحضور القمر ، وتتحدث بعض الأساطير عما يسمى بجنون القمر ، حين تنحرف بعض العقول عن السواء عندما يبلغ القمر أوج اكتماله .

إن حركة الشمس أثناء النهار ، وحركة القمر أثناء الليل ، وتحولات الفصول ، وتغيرات الأزمنة ، وتبدلات البشر ، وتفاعلات الأشياء والسكون والحركة . . كلها ذات حضور واضح فى المجموعة .

وهذا المعنى الأول مرتبط أشد الارتباط بالمعنى الثانى فحين تغيب الشمس ويعم الظلام فى القرى يكثر الخوف ويسود الغموض ، وتطل الوساوس فى الطرقات المظلمة والأماكن المعزولة من رؤوس الناس وقلوبهم ، وحين تكون الظلال هى السائدة فإنها لا تكون مجرد ظلال لأشياء غاب عنها الضوء ، أو مر بها على استحياء ، بل هى تتبع دائما صور وتصورات الأشباح والعفاريت وخيالات الجن والكائنات غير المنظورة . إنها رموز العالم الخيالى الوهمى الموازى للواقع المملوء بالخوف

والشعور بالتهديد ، حين يخرج الخوف الكامن فى الداخل ، ويتجسد فى شكل ظلال تتحرك وتتعانق ، وتستدير وتستطيل ، ويكون حفيف أوراق الشجر قادرا على إثارة كم هائل من الرعب لا يستثيره دوى هائل فى النهار . إن الظل الذى فى الداخل قد يكون خيرا وقد يكون شريرا ، قد يكون خيرا كما فى حالة «الخضر» فى «صندوق الدنيا» وأيضا «الجواد» و «الطائر» و «الجد» و «الخالة» ، لكنه يكون شريرا فى حالات أخرى كثيرة من خلال رموز الشر والتدمير المثيرة للخوف ، والفزع والتى سادت العديد من قصص المجموعة . إن الظل عادة ما يحتوى على قيم يحتاجها الوعى ، لكنها توجد فى شكل يصعب معه دمجها فى حياة المرء ، وليس الظل كلية الشخصية اللاواعية . إنه يمثل المجهول أو المعروف قليلا من صفات خواص الآثار مظاهر تنتمى فى المقام الأول إلى العالم الشخصى ، وبإمكانها بنفس الشكل ــ كما تقول فون فرانتس ــ أن تكون واعية(١٥) .

إن الظل هو مرحلة وسيطة فيما بين عالم الواقع وعالم الحلم . إن الواقع الممتلىء بالرموز المهددة والظروف المحبطة والآمال المستحيلة يتحول إلى ظل له ، ايجابيا كان أو سلبيا ، ثم يصير حلما ، إنه ينكمش من الخارج ليستقر قليلا فى عالم الباطن ثم يتصاعد إلى عالم الحلم والخيال والأسطورة ، ويشترك الظل مع الحلم فى كونهما تحويلات رمزية دلالية لخبرات إنسانية وجودية ، تطمح إلى التحقق .

○ الذاكرة

الذاكرة هى جذر العبقرية المبدعة كما يقول « ستيفن سبندر » ، وهى المخزون الذى لا ينضب للخيال كما يقول « ريتشاردسون » .

فى « مدينة الموت الجميل » ، يلعب « التذكر » ، دوراً أساسياً محورياً مع عمليات التخيل والحلم ، وفى القصص عادة ما تختلط الذاكرة الفردية الخاصة بالذاكرة الجمعية العامة ، تبدأ « لا بورصانوفا » مثلا بتذكر الطفولة البعيدة التى نمت فى ظل النيل والحارة والجواد الأشهب ، والقسم الأول من هذه القصة خصص من أجل التذكر فانثالت ذكريات الطفولة والصبا ، حيث الأحلام ، وحكايات الجنيات ، وطقوس الوشم ، والرموز التراثية ، وحيث القرية حاضرة جاثمة متيقظة فى الذهن ، بتفاصيلها الماضية مشعة فى الوعى الحالى للراوى ، بينما هو يسير فى شوارع المدينة الكبيرة وحيدا فى قلب الظلام ، خائفا من الموت والغربة والاعتقال ، متعثرا ، بينما المطر يهمى ، والرياح تزأر والصمت يفرش جناحيه السوداوين على عالم الظاهر وعالم الباطن الخاص بالشخص فى رحلة من الضياع المتشرد يلتقى خلالها بفتاة ضائعة مثله ، ويحاولان أن يتواصلا لكنهما يضيعان معا فى النهاية فى المدينة التى تحولت إلى مقهى كبير ، وصالة مزادات يباع فيها كل شىء ويشترى .

دائما ينشط التذكر ــ كالحلم ــ فى ظل القيد ، فالراوى الضائع المبدد فى هذه القصة يتذكر قريته ، كذلك السجين فى « الجمعة اليتيمة » يتذكر قريته ، ويتداخل فى هاتين القصتين عالم القرية مع عالم المدينة ، وعالم الطفولة مع عالم الرجولة ، ويكون الإشعاع الأكبر للذاكرة : الطفولة القرية .

فى « العشاء الأخير » يتذكر ماضى طفولته ، والبنت التى أحبها وقريته الماضية التى عاد إليها فوجدها قد تحولت ، والرجال الذين كانوا يتحلقون حول العشاء والحكايات قد اختفوا وتلاشوا مثل واقع قريتهم وحياتهم الذى انهار ، ويوشك على التلاشى

فى « صندوق الدنيا » تتذكر الأم ابنتها التى ماتت .

فى « سنوات الفصول الأربعة » تمتزج الفصول : الصيف الشمس والشتاء والثلج . يمتزج الشتاء الطقسى بالشتاء النفسى ، وتكون الخالة وهى تحكى حكاياتها غارقة فى الحزن واليأس ، ويمتزج الصيف الطقسى بالصيف النفسى (الشمس مع العم القاسى والممارسات الجنسية غير المتكافئة) ، تمتزج الذاكرة الفردية الخاصة المليئة بالعذاب والوحدة والألم بالذاكرة الجمعية المليئة بالغموض والخوف والأسرار ممثلة فى حكايات الجن والملائكة والنداهة ، والعوالم غير المنظورة التى تنفتح خلال الحكايات ، وينجم عن امتزاج الذاكرتين الخاصة والعامة ، القريبة المدى (الخاصة) والبعيدة المدى (العامة) ، ما يمكن أن نسميه بالذاكرة البوتقة ، وهى الذاكرة الفنية التى تمتزج فيها الذاكرتان الخاصة والعامة ، وينشأ عن ذلك شكل فنى مؤثر فعال ناجم عن اختلاط العام بالخاص ، والفردى بالجمعى ، ومن خلال المرور عبر الخصوصيات والجزئيات إلى العموميات المشتركة القريبة من التجريد ، والفكرة العامة التى تشيع فى عديد من قصص المجموعة هى سيادة الموت وثبات الأشياء والرغبة الدائمة فى العودة للماضى سواء أكان هذا الماضى ممثلا فى مكان سابق « القرية بالنسبة للمدينة) أو فى زمان سابق (الطفولة بالنسبة للرجولة) ، فأغلب القصص أبطالها أطفال أو كبار يتذكرون طفولتهم ، الأماكن التى عاشوا فيها والشخصيات التى أحبوها وارتبطوا بها .

فى قصة « الجمعة اليتيمة » يتذكر السجين جده وجدته وقريته ، حقول البرتقال ، الحدائق والأصدقاء إنه يتذكر جدته

وجده الغائب ، والجمعة اليتيمة ، والموت ، ويخاف أن يصبح مثل جده غائبا وميتا ومدفونا فى بلاد بعيدة ككل الرجال الذين يذهبون ولا يعودون. إن الحاضر فى هذه القصة ينكص إلى الماضى يستعيده ويسترجعه فى ضوء الشمس ، وبينما يكون الحاضر فى منتهى الرداءة فإن الماضى سيئا أيضا ، لكن تكون فيه بذرة الحلم التى تموت فى الحاضر ثمة محاولات استرجاع دائم ، وتذكر مستمر فى قصص المجموعة ، كما قلنا من الرجل لطفولته ، ومن قاطن المدينة لقريته ، ومن الغريب خارج الوطن لوطنه ، ومن العائد إلى وطنه وقريته للصور التى بهتت وانطمرت ومضت بعد تراكم غبار الزمن وغوائل الأيام عليها .

فى قصة « حضرموت » تتذكر الفتاة المريضة حبيبها الذى مضى ، ولم يعد .

وفى قصة « الزيارة » تتذكر الأم ابنتها التى ماتت .

وفى قصة « سنوات الفصول الأربعة » تتذكر الخالة حبيبها الذى قتل ويتذكر الأطفال أباهم الذى مات .

وفى قصة « الجمعة اليتيمة » يتذكر السجين قريته وجده الذى مات .

ويحدث نفس الشىء فى قصص عديدة كالعشاء الأخير « والصبى عند الجسر » « ولابورصانوفا » وغيرها .

هل ثمة شىء جدير بالملاحظة فى مجموعة الملاحظات الأخيرة التى قلناها ؟ أعتقد ذلك ، فالتذكر عادة ما يتم لشىء ما ، أو شخص ما قد مات ، التذكر تذكر للموت ، التذكر خوفا من الموت ، التذكر هنا هو نوع من التمسك بالحياة ، إنه يستعيد أشخاصا ماتوا وأماكن امحت ، وأزمنة لن تعود رغبة فى إحيائها مرة أخرى على مستوى التصور والحلم ، مادامت غير قادرة على الحضور على مستوى الإدراك والفعل ، إنه يستعيد الشخص الذى أحبه وتعلق به (الجد بالنسبة للصبى ، الابن بالنسبة للأم ، الحبيب بالنسبة للفتاة ، الأب بالنسبة للأطفال) ، أو يستعيد الزمان الذى عاش فيه ردحا من الزمان عيشا رغدا (الطفولة) والمكان الذى تمتع فيه بالحرية والأمن النسبى (القرية) ، لكن هذه الأشياء والأشخاص قد ماتت فلماذا يستعيدها الفرد ؟ .

إنه يرغب من خلال استعادتها ، والأمر هنا شبيه بالحلم فى أن يحيا حياته الأولى مرة أخرى ، لأن حياته الثانية هى الموت نفسه ، إن الحياة الأولى الماضية (التى ماتت) يستعيدها الفرد رغبة منه فى الاستعاضة بها عن حياته الثانية الحالية (التى تبدو حية حاضرة لكنها فى حقيقة الأمر تمثل بالنسبة له الموت الفعلى) .

إن عوالم الحاضر والماضى والحياة والموت والطفولة والرجولة والقرية والمدينة تمتزج فى جدليات متفاعلة فى المجموعة ، عبر انفتاح بوابات الذاكرة التى تراكمت فيها عناصر الخبرات الماضية فى حركة بندولية ، تتحرك دائما من الحاضر إلى الماضى ، تستعيده ، وتنزع أقنعته ، وتجلو صداه ، وتحاول أن تحتفظ به أطول فترة ممكنة ، رغم أن النظرة الفاحصة تكشف عن أن الشخصيات تلوذ بالماضى (القرية/ الطفولة) ليس باعتباره الجنة المفقودة فى مقابل نار الحاضر (المدينة/الرجولة) ، ولكن باعتباره أخف وطأة وأكثر قابلية للتحمل .

○ الصوت :

نلاحظ أن فعل الصوت ، بحركاته ، وذبذباته ، واتساعه ، وانخفاضه وارتفاعه وحدته ، يلعب دورا هاما فى قصص المجموعة . إنه ينقل بعض ملامح عالم الكاتب ويبلورها بشكل واع ، ويمكننا أن نلاحظ بعض الخصائص التالية فى هذه المجموعة :

١ ـ أنه يتعلق بالماضى أكثر من تعلقه بالحاضر أو المستقبل .

٢ ـ أنه يتعلق أكثر بالجانب الغامض المبهم من الحياة ، أكثر من تعلقه بالجانب الواضح أو المعلن أو الظاهر .

٣ ـ أنه عادة ما يرتبط بالخوف بل يكون هو المثير لهذا الخوف .

٤ ـ أنه يرتبط فى حالات كثيرة بالموت والغياب ، رغم أنه فى العادة وسيلة للتنبيه والإيقاظ .

وسنحاول أن ندلل على ذلك ، ثم نحاول أن نبين الدلالة الكلية للصوت فى هذه المجموعة . فى قصة « لابورصانوفا » يقول الراوى « أتانى صوت ينتحب . . . كان لشيخ عجوز ، وكان شبيها بصوت أفزعه الظلام ، وتذكرت أبى الشيخ ، والليل مدى هائل لا يريد أن ينتهى » وتتكرر فى هذه القصة وغيرها تركيبات وفقرات شبيهة بذلك ، تجمع بين صوت انتحاب العجائز أو همسهم ، وبين الليل والموت والخوف والتذكر .

فى قصة « الصبى فوق الجسر » أتانى من العصر صوت أذان المغرب منسربا فوق الماء يحفر فى صدرى الخوف البعيد ، تذكرت من ماتوا ، دائما أذان المغرب فى القصص ـ يثير فى نفوس الأطفال واليافعين مشاعر الخوف والرهبة ، ربما لارتباطه بقدوم الليل ، وربما لارتباطه بمشاعر دينية تراثية غامضة كامنة ، وصوت أذان المغرب هنا يذكر الصبى بجده ، وبالذين ماتوا بأسراب الذباب الأزرق وبذباب الموت وأشجار الكافور والمستكة المرتبطة بالمقابر وغير ذلك من مفردات الذاكرة ذات الدلالة فى « حضرموت » يتحدث الكاتب عن الفتاة فى سيرها فى الظلام متجهة إلى حيث تقام لها طقوس الدفن العلاجى

قـائلا : « ودت لـو عادت وخـافت المغيب ، وظل الـدغـل والصوت الذى يـأتيها من دغـل الشجر » ، فمـع الأصوات الغامضة تنفتح بوابات التذكر ، يقفز الغـامض المبهم المتلفع بالظلام من أعماق النفس فيثير الفزع ، حين يختفى النور ، ويتباعد وتهجم الـظلال والظلمـة يبدأ العقـل فى الدوران فى مكمنه ، مثيرا تلك المنطقة الغامضة من الذهن البشرى المليئة بالمخاوف والأوهام ، ودافعا بها إلى دائرة الوعى والانتباه ، ومع الأصوات تكون هناك دائما ذكريات الحكايات الشائعة عن الجن والأشباح والعفاريت والكائنات غير المنظورة .

فى « العشاء الأخير » يتحدث الراوى عن الرواق ، واصفا المشاعر التى كانت تنتابه عندما كان يمر به قائلا : « وكنت عندما أمر به وأنا صغير أسمع لغط الجنيات خلف جدار غرفة عشاء (الرواق) وكنت أسمع دقات قلبى ، فأحث خطاى » .

وفى « مدينة الموت الجميل » « وخاف الليل وخاف عصف الهواء وخاف من صوت البحر الذى لا يزال قائما » .

وفى « الجـواد للصبى » « يأبى الليـل ، فتدور الـوطـاويط وينعق البوم ، ويفر فأر من كوم سباخ لجسر مصرف وينبح كلب بلا صاحب أو مأوى » .

وفى « الجمعة اليتيمة » إننى كثيرا ما أخاف بالليل ، عندما تتحسس يدى صخر الجدران أو عندما أسمع آخر يبكى من فرط شوقه لولده ، وإننى لا أنام ليالى بطولها من مواء القط الذى لا ينقطع » .

وفى « سنوات الفصول الأربعـة » عندمـا يعم الصمت فى الخارج « عند ذلك يتسلسل صوت الخالة ، نافذا داخل مشاعر الغلمان ، قابضا على قلوبهم ، فاتحا عيونهم حتى الذعـر » ، وأيضـا متحدثـا عن الولـد « ماضى » بعـد موت أبيـه « ينام بالمسجد بعد أن تطفأ مصابيحه ، ملتفا بحصير ، لكن أصوات الحفيف والهمسات فى الأركان ، وعند المنبر تفزعه » .

ويمكن أن نذكر العديد من النصوص المشابهـة من مختلف قصص المجموعة ، وكلهـا تدل عـلى ذلك الارتبـاط الحميم الواضح بين الصوت الذى هو خافت دائما ، غـامض دائما ، مبهم دائما ، غير مدرك مصدره فى حالات كثيرة ، يأتى بالليل أو مع غروب الشمس ، من مسافة بعيدة ، يرتبط بالحكايات ، يثير الخوف والفـزع ، يـرتبط بـالمـاضى وعمليـات التـذكـر والاسترجاع ، يـرتبط بالمـوت والمـوتى ومن غـابـوا ، يوقظ الإحساس الداخلى الحاد للإنسان بالزوال والتلاشى أو الشعور بالمداهمة ، الماضى دائما يبكى بيننا الحاضر ينتحر . بالطبع ثمة أصوات تثير الحلم فى المجموعة أو بالأحرى لـدى سكانها أو شخصياتها مثلا ، وقع حوافر المهر فى « الجواد للصبى » حين كان أهالى القـرية يتسمعـونها كقرع طبلة تـأتيهم عبر منـافذ الحلم ، أو مثلا فى « خط الاستواء » حين سمع الراوى من يناديه فقال متحدثا عن تأثير هذا النداء عليه « فكرت أول الأمر فى امتداد هذا الصوت ، فى اتساعه وشموله ، فى هذا القدر الهائل من الونَس الذى بعثـه فى نفسى » لكن هذه الحـالات ليست سـوى استثناءات تؤكـد القاعـدة ولاتنفيهـا فـالمسـار المتصـاعد لـلأحـداث يكشف فى حـالات كثيـرة عن ضيـاع الحلم (موت الجواد مثلا فى الجواد للصبى) أو وجود الكوابيس والجثث والموتى والتعفن كما فى قصة « خط الاستواء » صحيح أن هذه القصة تبدو فيها النغمة المتفائلة واضحة ، حيث ثمة عالم فى الظل ينهار ويرى من خلال الزجـاج ،وثمة عـالم فى الشمس يتوهج ويتفتح ويرغب فى الخلاص ، وثمة فيلة بيضاء هائمة تندفع نحو النهر لكن فى مقابل ذلك يكون النهـر ثابتـا واقفا ، ويكون لـدى الشخص المحورى فى القصـة إحساس دائم بالثبات النسبى للمشاعر والأشياء ، والجانب المتفائل من القصة يأتى كاليجورة أو أمثولة أو ثيمة رمزية يضيفها الكاتب إلى القصة ، أكثر من كونه يأتى كتطور طبيعى لبنية النص وأحداثه المتفاعلة . إن الصوت ببساطة هو وسيلة للتفاعـل والاتصال والدفء الإنسانى ، لكنـه فى هذه المجمـوعة يلعب دور مثـير الخوف والفزع ، حينئذ لا تنبعث الرغبة فى الهروب والابتعاد عن كل مصادر الخطر ، إن زمجرة الرياح ومواء القطط ونباح الكـلاب ، ونعيب البوم ، وصمت المقـابر ، وحفيف أوراق الشجر ، وطقطقة النار وصوت القطارات ، وسعال المرضى ، ونحيب العجائز والأنين المتواصل فى الليل ، الأصوات الهمهمة المسهسة الحفيف الوشوشة الوحوحـة الصفير الصمت تلعب دورها البارز فى مجموعة وترتبط بالماضى الموت الليـل الخوف الغموض الحكايا ، ومن ثم بالحلم الذاكرة الظلال ، فالصوت هنا وسيلة استفاد منها الكاتب وطوعها لخدمة أغراضه بكفاءة كبيرة .

○ اللغة :

اللغة أحد أسلحة الكاتب ، بل هى أهمها ، كما أنها أحد مقاتله . وفى مجموعة « مدينة الموت الجميـل » تكون هنـاك بعض المزايا لسعيد الكفراوى كـما تكون أيضـا بعض المثالب ضده ، بالنسبة للمزايا أعتقد أن أهمها :

١- قدرة الكاتب على استخدام تكنيك متقدم فى حالات كثيـرة خاصـة تلك التى يلجـأ فيهـا إلى استخـدام التقـطيـع والاسترجاع ، واستعادة الماضى من خلال الحروف البارزة ، وهذه ليست مجرد مسألة طباعية ، لكنها مسألة فنية تدخل فى

صميم تكنيك الكاتب ، وفى أعماق عالمه ، خاصة ما يتعلق منه بأمور الأحلام والظل والذاكرة ، كذلك فالكاتب يلجأ إلى التقديم والتأخير والجمل المركبة ، والتراكم فى الوصف من خلال الإكثار من المفردات والجزئيات المتجاورة بهدف تكثيف الحدث .

٢- لدى هذا الكاتب قدرة جيدة على الوصف الدقيق ، والرصد الدءوب المثابر لتفاصيل الأحداث وجزئيات الزمان والمكان (مثلا وصف ليل القاهرة فى قصة« لابورصانوفا » ، ووصف المقهى أيضا ، ووصف تفاصيل ولادة المهر فى قصة« الجواد للصبى » ووصف تفاصيل العشاء فى قصة« العشاء الأخير » وغير ذلك من المشاهد . ويضاف إلى ذلك قدرة الكاتب واهتمامه بوصف اللوحات الفنية ، خطوطها وألوانها والنقوش التى على الحوائط والثياب والسجاد ، الكتابه البارزة والغائرة والظلال والأضواء وأيضا استكشافه المبكر لعالم الطفولة والموت والقرية والخرافة فى القصة القصيرة ، وهى تلك المناطق التى أوغل فيها جيل السبعينيات بعد ذلك وأبدعوا (أما بالنسبة للمثالب أو المآخذ التى تطرح ضد الكاتب ، خاصة مايتعلق منها باللغة وطريقة الأداء ولن تقف طويلا عند الأخطاء النحوية ، وبعضها موجود بالفعل فى المجموعة وهى كمايلى :

١ ــ ثمة قلق فى بينة بعض الجمل فقد كانت تحتاج من الكاتب إلى بعض المراجعة حتى تستقيم عملية توصيلها كما فى قوله فى قصة « سنوات الفصول الأربعة » ياحلوة العينين ، ياحنينة الصدر ، لأنك مت فأنا لا أكف إلا أن اعيش ، ولا يعنينا هنا مسألة إسراف الكاتب فى العاطفية ، ولكن يعنينا كون الجملة غير مستقرة والتعبير غير مريح (وربما كان هذا خطأ مطبعيا) وأيضا قوله فى قصة « مدينة الموت الجميل » كانت شمس آخر النهار تبدو وهى تغيب كعين معتمة فى عمث جفنات العرافين « فالتركيب عنا معقد ، ويبدو متضمنا لتناقض داخلى بين الشمس التى « تغيب » أى لم تغب بعد تماما ، وبين العين « المتعمة » فى « عمق » جفنات العرافين .

٢- يؤخذ ضد الكاتب أيضا اللجوء أحيانا إلى اللغة الشديدة الرصانة والتشبيهات الكلاسيكية شبه مستنفدة الأغراض ، والتى لا تخدم روح النص كثيرا ، والتى قد تكون من بعض مخلفات الرومانسية كما فى قوله فى قصة« صندوق الدنيا » رمت الشمس على الأرض بآلاف قروش الذهب ، أو قوله أيضا فى نفس القصة « كان الليل يهرول مبهور الأنفاس نحو القرية ، والحمام يعود لأبراج حديقة الريحان تعبا من طول المدار وخيبة الرجاء » ، أو قوله فى قصة « سنوات الفصول الأربعة » الشمس « كتكوت صغير ينقر جدار الأفق » وهكذا .

٣-لهذا الكاتب قدرته الكبيرة كما قلنا على الرصد والوصف والالتقاط والأهم من ذلك قدرته على استكشاف رموز عالمه الخاص والحفر فيه بدأب ومثابرة ، لكن الكاتب أحيانا ما يفقد مكتشفاته ، أو يوشك أن يفقدها من تدخله أحيانا فى العمل بشكل واضح ، فيكون وعى الكاتب أحيانا أعلى من وعى الشخصيات ، أو وعى الأحداث ، ويظهر ذلك لدى « سعيد الكفراوى » فى شكل استطرادات أو تعليقات أو تلميحات أو تدخّلات ، كما حدث ذلك فى بعض القصص أو فى قليل منها ، وليس فيها كلها لحسن الحظ . ويبدو أن الكاتب هنا يكون فى حالة شديدة من الفرح باكتشافه فيعلن عنه ، أو يكون فى حالة من الخوف ألا يفهم القارى القصة أو مغزاها ، فيكشف له الكاتب عنها وفى رأيى أن على الكاتب أن يسيطر على الرمز ولايجعل الرمز يسيطر عليه فينكشف وقد نجح« سعيد الكفراوى » فى ذلك أحيانا ، وأخفق أحيانا أخرى .

○ خاتمة :

بسبب خصوبة هذا العمل ، حاولت هذه القراءة أن تكون خصبة ، لكن ظلت هناك مناطق فى العمل لم تمتد إليها حصاد القراءة ونعتقد أنها قد تحتاج من غيرنا إلى قراءات أخرى ، فثمة رموز جاثمة فى العمل تحتاج إلى من يفكّها ويتحدث عنها ، بعضها تحدثنا عنه باستفاضة ، والبعض الآخر ظل فى منطقة الظلال . وتظل الجياد والصقور والقطط والثعابين والخفافيش والكلاب والليل وطقوس الدفن والطب الشعبى والخرافات الشعبية الشائعة والاضرحة والمقابر وزيارة الأولياء وإشعال الشموع والخوف والوحدة والحنين الدائم للماضى واختلاط الأعمار والأزمنة والفعل الجنسى غير المتوازن وتعاويذ السحرة والمغارات القديمة والجبال السوداء التى تسكنها الوحوش والطيور الجارحة ، وأرواح الأسلاف وأنين الموتى والإحساس الدائم بالثبات العميق للأشياء رغم تغيرها وفزع الأطفال من الظلام والشياطين وقسوة الكبار والفقر المسيطر والضياع فى الليل والتشرد فى النهار ، الآمال المحبطة والأحلام المهشمة والتهويمات المستحيلة ، الإحساس الحاد بالأشياء والوعى العميق الذى يقترب من الجنون بها . تظل كلها مناطق فى « مدينة الموت الجميل » تحتاج إلى قراءات أخرى .

القاهرة : د . شاكر عبد الحميد

هوامش المقال

(١) Progoff, I., waking Dream and living Myth, In: Myths, Dreams and Religion, ed. by: Joseph Campbell, New York: Duton's Co., 1970.

(٢) Feder, L. Madness in Literature, Princeton, N. J: Princeton University press, 1980, P. 248.

(٣) جان ستاروبنسكى ، النقد والأدب ، ترجمة د . بدر الدين القاسم دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، ١٩٧٦ .

(٤) جان ـ كلود فيلو ـ اللاوعى ، ترجمة جان كميد ، سلسلة ماذا أعرف المنشورات العربية ، العدد ٤٤ ، ١٩٧٦ .

(٥) كارل جوستاف يونج وآخرون ، الانسان ورموزه ، ترجمة سمير على ـ دائرة الشئون الثقافية والنشر ، سلسلة الكتب المترجمة ـ بغداد ١٩٨٢ الفصل الأول .

(٦) Progoff, I, op. Cit, p. 177.

(٧) Samuels, M. & Samueis, N. Seeing with the Mind's eye, The history, techniques and uses of Visualization, New York: Random house Inc. 1982, P. 20.

(٨) Horowitz. M. J. Image Formation and cognition, New York Appelton - century - crafts, 1978, p. 37.

(٩) د . اى . شنايدر ، التحليل النفسى والفن ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة بغداد ، دائرة الشئون الثقافية والنشر ، سلسلة الكتب المترجمة ١٩٨٤ ص ٧٣

(١٠) على زيعور ، التحليل النفسى للذات العربية ، بيروت دار الطليعة ١٩٨٢ ، ص ١٥٨ ــ ١٦٠

(١١)جان ستاروبنسكى ، المرجع السابق ، ص ١٧ ، وهو يعرض هنا ملخص رأى أرسطو فى مسألة الخيال ، ورغم أنه يستخدم كلمة فانتازى Fantasy على أنها مقابلة لكلمة « خيال » إلا أنه يحسن وضعها على أنها مقابلة لكلمة « تخيل » والكلمة المقابلة لكلمة خيال هى Imagination ويرتبط « التخيل » أكثر بما يسمى أحلام اليقظة أو بناء القصور فى الهواء .

(١٢) هنريش فون ديرلاين ، الحكاية الخرافية ، ترجمة د . نبيلة ابراهيم ، بيروت ، دار القلم ، ١٩٧٥ ص ٩٨ .

(١٣)بيار غريمال ، الميثولوجيا اليونانية ، ترجمة هنرى زغيب ، سلسلة « زدنى علما » بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٨٢ ، ص ١٩ .

(١٤)توماس بلفنش ، عصر الأساطير ، ترجمة : رشدى السيسى ، القاهرة مكتبة النهضة العربية ، ١٩٦٦ ، ص ١١ .

(١٥)فون فرانتس ، التحقق من الظل ، فى كتاب : الإنسان ورموزه ، إشراف كارل جوستاف يونج ، ص ٢٣٧ ــ ٢٥٢ .

د. شفيع السيد

تجربة في نقد الشعر

دراســـة

(أ)

قال المتنبى* :

١ - أُغالبُ فيك الشوق والشوقُ أغلب وأعجبُ من ذا الهجرِ والوصل أعجبُ
٢ - أما تغلَطُ الأيام فيَّ بأن أرى .. بغيضا تُنائِى أو حبيبا تُقرِّبُ
٣ - ولِلّه سَيْرى ما أقلَّ تَئِيَّةً .. عِشيَّةَ شَرقِىَّ الحدَالَى وغُرَّبُ
٤ - عَشِيَّةَ أحفى الناسِ بِى مَنْ جفوتُه وأهدى الطريقين التى أتجنبُ
٥ - وكم لظلام الليل عندكَ من يدٍ تُخبِّر أن المانويَّة تكْذبُ ..
٦ - وقاكَ ردَى الأعداء تسرى إليهمُ وزارك فيه ذو الدلال المحجَّبُ
٧ - ويومٍ كليل العاشقين كَمَنْتُه .. أُراقب فيه الشمس أيان تَغربُ
٨ - وعيْنِى إلى أذُنَىْ أغرَّ كأنه من الليل باق بين عينيه كوكب
٩ - له فَضلةٌ عن جسمه فى إهابه تجىء على صدر رحيب وتذهبُ
١٠- شَققْتُ به الظلماء أُدنى عِنانه فيطغَى وأُرخيه مراراً فيلعبُ
١١- وأصرعُ أىَّ الوحش قفَّيتُه به . وأنزلُ عنه مثله حين أركبُ
١٢- وما الخيل إلا كالصديق قليلةٌ وإن كثُرتْ فى عين من لا يجرِّبُ
١٣- إذا لم تشاهِد غير حسنِ شياتها وأعضائها فالحُسن عنك مُغيَّبُ
١٤- لحا الله ذى الدنيا مُناخا لراكب فكل بعيد الهم فيها معذَّب
١٥- ألا ليت شعرى هل أقول قصيدة فلا أشتكى فيها ولا أتعتَّبُ

١٦- وبى مـا يـذودُ الـشعـر عـنى أقلُّه . ولـكنَّ قـلبى يـا ابـنـة الـقـوم قـلَّبُ
١٧- وأخـلاق كـافـور إذا شئتُ مـدحـه وإن لم أشـأ تُمـلى عـلىَّ وأكـتـبُ
١٨- إذا تـرك الإنـسـان أهـلا وراءه ويمَّـم كـافـورا فـما يـتـغـرَّبُ
١٩- فـتىً يمـلأ الأفـعـال رأيـا وحـكـمـةً ونـادرةً أحـيـانَ يـرضـى ويـغـضـبُ
٢٠- إذا ضـربَتْ فى الحرب بـالسيف كفُّـه تـبينْتَ أن السـيـف بـالكـف يَضـربُ
٢١- تَـزيـدُ عـطايـاه عـلى اللَّبث كـثـرةً وتـلبث أمـواه الـسحـاب فـتـنضَبُ
٢٢- أبـا المسك هـل فى الكأس فضل أنالُه فـإنى أغـنىً مـنـذ حـين وتـشـربُ
٢٣- وهـبتَ عـلى مـقـدار كفَّىْ زمـانـنـا ونفسى عـلى مقـدار كـفيـك تـطلب
٢٤- إذا لم تَـنُط بى ضـيـعـةً أو ولايـةً فـجـودك يكـسـونى وشُغلك يـسـلبُ
٢٥- يضـاحـك فى ذا العيـدِ كـلٌّ حبيبَـه جِـذائـى وأبـكـى مـن أحـب وأنـدب
٢٦- أحِـنُّ إلى أهـلى وأهـوَى لـقـاءهـم وأيـن من المشتـاق عنقـاءُ مُغـرِبُ
٢٧- فـإن لم يـكـن إلا أبـو المسـك أوْهُمُ فـإنـك أحـلى فى فـؤادى وأعـذبُ
٢٨- وكـل امـرىء يـولى الجميـل محببٌ وكـل مـكـان يُـنبت العـزَّ طـيـبُ
٢٩- يـريـد بـك الحسـادُ مـاالله دافـع وسُـمْـر العـوالى والحـديـدُ المـذرَّبُ
٣٠- ودون الـذى يبغـون مـالـو تخلصـوا إلى المـوت منـه عشتَ والـطفـل أشيبُ
٣١- إذا طلبـوا جـدواك أُعـطوا وحُكِّمـوا وإن طلبـوا الفضـل الـذى فيـك خُيِّبـوا
٣٢- ولـو جـاز أن يحـوُوا عـلاك وهبتهـا ولـكن مـن الأشيـاء مـاليـس يـوهب
٣٣- وأظلم أهـل الـظلم من بـات حـاسـدا لمـن بـات فى نـعـمـائـه يـتـقـلبُ
٣٤- وأنت الـذى ربيت ذا المُلْكِ مـرضَعـا ولـيس لـه أم سـواك ولا أبُ
٣٥- وكـنـت لـه لـيث الـعـريـن لِشبْله ومـالـك إلا الهِـنـدُوانىَّ مِخْـلبُ
٣٦- لـقيتَ القـنـا عنـه بـنفس كـريمـة إلى المـوت فى الهيجـا من العـار تهربُ
٣٧- وقـد يـتـرك النفس التى لا تهـابـه ويخـتـرم الـنفس التى تـتـهـيـبُ
٣٨- ومـا عـدِم الـلا قـوك بـأسـا وشـدة ولـكـنَّ مـن لاقَـوْا أشـدُّ وأنـجـبُ
٣٩- ثناهم وبـرق البِيض فى البَيْض صـادق عليهـم وبـرق البَـيْض فى البـيض خُلَّبُ
٤٠- سللت سيـوفـا علّمت كـل خـاطـب عـلى كـل عُـود كيف يـدعـو ويخـطب
٤١- ويُـغنيـك عـما ينسبُ النـاسُ أنـه إليـك تنـاهـى المكـرمـات وتُنسـب
٤٢- وأىُّ قـبـيـل يـسـتـحـقـك قـدرُه معـدُّ بـنُ عـدنـانٍ فِـداك ويعـربُ
٤٣- ومـا طـربى لمـا رأيـتُـك بـدعـةً لقـد كنت أرجـو أن أراك فـأطـرب
٤٤- وتـعـذُلنى فـيـك الـقـوافى وهـمتى كـأنى بمـدح قـبـل مـدحـك مـذنبُ
٤٥- ولـكـنـه طـال الـطريـق ولم أزل أُفتِّش عـن هـذا الـكـلام ويُـنهـب

٤٦- فشـرَّق حتى ليس للشـرق مشـرقٌ وغـرَّب حتى ليس للغـرب مغـربُ
٤٧- إذا قلتُـه لم يمتنـع من وصولـه جـدارٌ مُـعَـلًى أو خِبـاءٌ مُـطَنَّـبُ

(ب)

أغـالب فيك الشـوق والشـوق أغلب وأعجب من ذا الهجر والوصـل أعجب

بهذا المطلع المتوتر استهل المتنبى قصيدته ، فاستنفر إحساس المتلقى ، وأيقظ انتباهه ، وحفزه إلى الترقب والمتابعة ؛ ومنشأ التوتر استخدامه فعلا مشتقا من صيغة « المفاعلة » ، هو الفعل (أغالب) ، فهذا الفعل بمادته وصيغته يدل على علاقة جذب وصراع بين طرفين ، هما هنا : الشاعر والشـوق ، كلاهما يجاذب الآخر ويصارعه . كذلك ـ ينبثق الإحساس بالتوتر فى الشطر الثانى أيضا ، لكن بوسيلة أخرى ، هى المقابلة الكائنة بين الهجر والوصل . ورد الفعل لذلك كله عند المتلقى إثارة فضوله إلى معرفة المشوق الذى يغالب الشاعر الشوق فيه ، والحبيب الذى يعجب من هجره ووصاله معا ، بل يكون وصاله أشد إثارة للعجب من هجره . إلا أن عبارة المتنبى فى الشطرين يلفها الإبهام ؛ ومن ثم تفتح المجال لتفسيرات متعددة مستمدة من النص الشعرى ذاته ، ويتسع لها آفاقه . ولعل أسرع هذه التفسيرات وأقربها إلى الذهن أن المقصود بالخطاب كافور ، لأنه الذى يخاطبه الشاعر فيها بعد ، وقد يقال إن المَعْنِيَّ بالخطاب هو الشاعر نفسه على سبيل التجريد ، أى أنه انتزع من ذاته شخصا آخر يخاطبه ، وهو تقليد فنى معروف فى الشعر العربى ؛ وكأن الشاعر حينئذ يصارع فى نفسه شوقها إلى ذلك الحبيب الذى هجرها ، وقطع حباله بها ؛ ومن المحتمل أن يكون الخطاب موجها إلى حبيبة للشاعر آثر التعبير عنها بصيغة المذكر ، على نحو ما صنع فى البيت السادس من القصيدة نفسها إذ يقول : « وزارك فيه ذو الدلال المحجبُ » . وأياما كان التفسير الذى نتجه إليه فإن ذلك الإبهام فى الدلالة يمتد إلى الشطر الثانى أيضا ؛ فأن يستعظم الشاعر الهجر لمن يحب أمر مفهوم ، أما أن يكون فى الوقت نفسه أكثر استعظاما وإنكارا لوصاله ، فذلك ما يحتاج إلى تفسير وبيان .

وفى جو الإحساس بالتوتر الذى يشعه البيت السابق يأتى البيت الثانى :

أمـا تـغـلـط الأيـام فىَّ بـأن أرى
بـغيضـا تُنَـائى أو حبيبـا تـقـرب

فيرفع من درجة هذا الإحساس من خلال أسلوب المقابلة أيضا ، ويمس الشاعر فيه جذور أزمة عميقة فى نفسه ، دالاً عليها بأسلوب استفهام يقطر ألما ومرارة . . إنها أزمة ثقة بينه وبين الأيام ، فديْدَنُها معه الذى لا تحيد عنه ، ولا تخطئه ذات مرة ، معاندة رغباته ، وجريانها بعكس ما يشتهى ؛ تدنيه ممن يبغضه أو تبعده عمن يحبه .

أصبح لدى المتنبى إذن من الدوافع القوية ما يحمله على اتخاذ موقف ما ؛ فإما أن يحتبس همومه فى صدره ، قانعا بأنات الاحتجاج والشكوى ، وإما أن يحاول تغيير هذا الواقع على أى نحو ، بعد أن نبابه المكان بهجر الحبيب ، وابتعاد الصديق ؛

(*) القصيدة فى الجزء الأول من شرح ديوان المتنبى لعبد الرحمن البرقوقى ص ٣٠٠
(٣) الثية : التلَبُّث والمكث ، وثية فى البيت منصوب على التمييز أى ما أقله ثية ، والحدالى : موضع بالشام ؛ وغرب : جبل هناك . وقد حذفت ياء النسب من كلمة « شرقىٌ » تخفيفا . والمعنى أنه كان يسير وهذا الموضع وذلك الجبل إلى الشرق منه .
(٥) المانوية : مذهب فلسفى قديم يؤمن أصحابه بقيام الوجود كله على النور والظلام ، وأن الخير كله من النور ، والشر كله من الظلام .
(٩) الإهاب : الجلد ؛ والرحيب : الواسع .
(١٣) شياتها : ألوانها ، مفردها شية .
(١٤) لحا الله ذى الدنيا : جملة دعائية يدعو على الدنيا بالقبح .
(١٩) نادرة : الشىء النادر الغريب ، ورواها ابن جنى بادرة : أى بديهة ، وهى على كلا الحالين معطوفة على ما قبلها .
(٢٤) إذا لم تنط بى : لم تسند إلىَّ من ناط به كذا : أسنده إليه ؛ شُغلك المراد اشتغالك عنى أو اشتغالك عن تحقيق آمالى .
(٢٦) عنقاء مغرب : اسم طائر وهمى استخدمه العرب فى كلامهم للدلالة على ندرة شىء أو استحالة تحققه .

وكـان أن اختار مغـادرة المكان والـرحلة عنه سبيـلا إلى هذا التغيير :

وللهِ سَيْـرى مـا أقـلَّ تئيَّـةً
عشيـةَ شـرقىَّ الحَـدالَى وغُـرَّبُ

ومنذ تلك اللحظة تأخذ القصيـدة طابـع الرحلة ، لكنهـا رحلة فنية ونفسية فى المقام الأول ، فيها تتـواصل المـراحل ، وتتمـاسك الأجـزاء ، ويتراءى فى نسيجهـا الشعرى خيـطان أساسيان ؛ خيط نسجه الشاعر حول نفسه بدءا من مطلعها ، وخيط آخر نسجه حول شخصية أخرى هى شخصية كـافور سيبرز فيها بعـد . وكلا الخيـطين يستقل بكيـانه ، وإن كـانا يتلاقيان فى بعض المواضع ، ويتوحد النبـع الشعورى الـذى يصدر عنه الشاعر فى تشكيله لكل منها ، وذلك هو الأهم .

وإذا تأملنا نسيج القصيدة بـرمتها أدركنـا اعتماد الشـاعر اعتمادا كبيرا فى حَوْك خيوط هذا النسيج الفرعية التى يتألف منها الخيطان الرئيسيان ، عـلى تكنيك المقـابلة ؛ وهى الأداة الفنية التى استخدمها فى البيتين الأولين كما سبق أن بيننا ، لكنا نود أن نضيف أنها مقابلة أوسع فى دلالتها من الظاهرة المعروفة فى كتب البلاغة العربية ؛ فقد تأتى فى هذا الشكل التقليـدى القائم على التضاد بين معنيـين ؛ وقد تبـدو فى صورة اختيـار حتمى لأحد أمرين ، وفقا لرؤ ية الشاعر ، وإن لم يكونا كذلك فى الواقع ؛ وقد تتخذ شكل التناقض الـظاهرى paradox ؛ وهى فى كل الحالات تكسب المعنى الشعـرى عمقا ، وتنفث حوله شيئـا من التوتـر . وسنحاول استكشـاف هذه الأداة ، وعملها داخل القصيدة ، وتطور استخدام الشاعر لها ، مـع تحليل عناصر الفن الشعرى الأخرى .

مـع بدايـة الرحلة يضـع المتنبى أول لمسة من عمـل هذه الأداة ــ إضافة إلى ما سبق فى البيتين طبعـا ــ ؛ ففى مقابـل الجفوة التى أبداها لبعض الناس كان احتفاء هؤلاء الناس به شديدا ؛ وفى مقابل الإعراض عن الطريق المعروفة المـطروقة كان إقباله على طريق يجهل عواقب السير فيها . وفى هذه المقابلة تشى الرحلة بعالم آخـر للشاعـر ، عالم المغـامرة والـطموح ، وارتياد المجهول ؛ ومما له مغزاه فى هذا الشأن اختياره الليـل زمـانـا ، والفـرس أداة ، لإنجـاز رحلتـه ؛ فـالليـل رمـز للمجهول ، واختراق الفرس لظلامه آية المخاطرة ، والـرغبة المحمومة فى التميز وتحقيق الطمـوح ، فهو يسلك مـا يتجنبه الغالبية العظمى من الناس ، ويتوجسون خيفة منه ، أما السير فى رائعة النهار الذى لا يتميز فيه أحد على أحد ، حيث الطرق مكشوفة ، والعواقب مأمونة فذلك ما يأباه ، بل إن رغبته فى التميـز لتحمله على السكـون والاختفـاء عن الأنـظار طـوال النهار ، وما أثقل ذلك على نفسه !! . والمتنبى هنـا يستخدم تكنيك المقابلة أيضا ، فيضع الليل فى مقابـل النهار ؛ يـأنس بالأول ، وينفر من الأخير . ولنتأمل تلك المقابلة الجـزئية فى وصفه لليل نفسه ، فقد وصفه بأنه وِقاءٌ من الأعداء ، ومزارٌ للأحباب ؛ يسرى هو فيه بين الأعداء محتميا بظلامه من شرهم وعدوانهم ، ويزوره فيه الحبيب ــ أو على حـد تعبيره ــ « ذو الدلال المحجب » ، آمنا من أعين الرقباء . ولنتأمـل كذلـك استخدامه للمقابلة فى وصف الفرس ؛ فسرعته فى العـدو ، واتساع خطواتـه يدل عليهـا تدفق إهـابه بـالحركـة انقباضـا وانبساطا ؛ ووفـرة نشاطـه تتجلى بـوضوح فى تـوثبه وحـركته الطاغية عند شد اللجام ، وتهاديه ومرحـه عند إرخـائه ؛ ثم هناك المقابلة بين النزول عن الفـرس وركوبـه ، وهى مقابلة يهدف منها الشاعر إلى إبراز صلابة ذلك الفرس ، وطاقته الهائلة على التحمل ؛ إذ يصرع أى وحش يقتفى أثره به مهما كانت سرعته ، دون أن يبدو عليه أى أثر للكلال والإعياء ، بل يكون بعـد إصابـة الفريسـة مثلما كان قبـل الانـطلاق خلفهـا قـوة ونشاطا . هل يعنى وصف الفرس بالقوة والصلابة عـلى هذا النحـو وصف الفارس نفسـه بذلـك أيضا ، مهـما واجـه من المتاعب والصعاب ؟ .

ليس ثمة ما يمنع من ذلك ، بل ربما كان الإيحاء بـه أوفق وأكثر انسجاما مع الواقع ، لأن الفرس القوى لا يمتطى صهوته إلا فارس قوى يستطيع السيطرة عليه ، والتحكم فى حركته . كذلك لا يمنع من الإيحاء بهذا المعنى زفرة الأسى والمرارة التى تترقرق فى قوله عقب ذلك :

ومـا الخيـل إلا كـالصـديـق قـليـلة
وإن كـثـرت فى عـيـن مـن لا يجـرب
إذا لم تشـاهـد غـير حسـن شيـاتهـا
وأعضـائهـا فـالحسن عـنـك مغـيب

فهى زفرة تتلاءم مع طبيعة الفارس المكروب الـذى يُعْييه العثور على صديق صدوق . ونلاحظ فى هذين البيتين عدة أمور تتعلق بفنية العمل الشعـرى ؛ أولها أن التشبيـه الذى عقـده المتنبى بين الخيل والصديق يبدو للنـظرة المتعجلة منصبا عـلى الخيل باعتبار أن الحديث عنها ، وأنها هى التى تشغل السياق ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى باعتبار أنها المشبه ، والمشبه دائـما ، أو فى الأعم الأغلب من الأحيان هو مناط الوصف ، ومحط الاهتمام فى كل أسلوب تشبيه ؛ ومغزى التشبيه حينئذ أن الخيل الأصيلة التى يعتمد عليها ، قليلة العدد على الرغم من كثرتها الكاثرة فى دنيا الواقع ؛ وذلك لأن حسنها الحقيقى يكمن

فى طيب معدنها ونقاء جوهرها ، لا فى حسن ألوانها وجمال أعضائها الخارجية . إلا أن هذا الذى أفاض فيه المتنبى فى وصف الخيل الأصيلة ينسحب على المشبه به أيضا ، بمقتضى علاقة التشبيه التى تدور حول قلة عدد الأصلاء فى الجانبين ، بل الأصل أن يوصف بها المشبه به أولا ، لكن المتنبى عدل عن ذلك ، وبنى عبارته بلماحية وذكاء حقق بها المراد بلمسة واحدة هى كلمة « الصديق » ، وفى الوقت نفسه ظل السياق موصولا متلاحم الأجزاء ؛ إذ ما يزال الحديث عن الخيل ممتدا . الأمر الثانى ؛ بناء كلا البيتين ــ كما يتضح من التحليل السابق ــ على المقابلة ، وهى الأداة الفنية التى نتتبّعها منذ البداية . الأمر الثالث ؛ تجانس النسيج الشعرى فى البيتين السابقين والأبيات الثلاثة التالية لهما ، وهى :

لحا الله ذى الدنيا مُناخا لراكب
فكل بعيد الهم فيها معذب
ألا ليت شعرى هل أقول قصيدة
فلا أشتكى فيها ولا أتعتب
وبى ما يذود الشعر عنى أقلُّه
ولكن قلبى يا ابنة القوم قُلّب

مع افتتاحية القصيدة ، حتى ليمكن اعتبار الأبيات الخمسة ــ وهى التى يختتم الشاعر بها حديثه عن نفسه ــ عودا على بدء ، أو بمثابة الحلقة الأخيرة من دائرة مكتملة ، فهى تنطق بما نطقت به الافتتاحية من ألم وشكوى . ثم إنها تشتمل فى تكوينها على المفردات الآتية : ــ

« الخيل ــ الصديق ــ الدنيا ــ مُناخا [بمعنى مكان النزول والإقامة] ــ راكب » . وتلك المفردات وثيقة الصلة بمفردات استخدمها الشاعر فى الافتتاحية ، وهى : ــ « الأيام ــ بغيض ــ حبيب ــ سَيْرى » ؛ فثمة اشتراك فى المجال اللغوى بين كلمات المجموعتين ، على نحو يستدعى بعضها بعضا فى الذهن والشعور .

هذا بالإضافة إلى أن البيت الأول من الأبيات الثلاثة المذكورة يعبر عن حكمة مؤداها ذم الدنيا والدعاء عليها ، لما يصيب فيها ذوى الهمم العالية من شقاء وعذاب ؛ وهى بهذا أشبه ما تكون بنتيجة منطقية لخبرة الشاعر بالحياة ، وتجربته المرة معها ، التى عبرت عنه مقدمة القصيدة . ومن جهة أخرى فإن هذه الحكمة تحتل مكانها هنا فى النسيج الشعرى ملتحمة به ، فى الوقت الذى تضيف إليه خيطا جديدا ؛ وإذا كانت بدلالتها العامة تصدق على المتنبى كواحد ممن يضنيهم الطموح فى هذه الحياة فإن السياق ما يلبث أن ينتقل من العام إلى الخاص فى البيت الذى يليها مباشرة . وفى البيت الأخير من تلك الأبيات يرفع المتنبى شارة النهاية لحديث همومه الذى شغل به الحيز السابق من القصيدة ليقدم بعد ذلك الخيط الرئيسى الثانى فى قصيدته الذى قلنا من قبل إنه نسجه حول شخصية كافور .

ولا تخطىء النظرة الفاحصة هنا استمراره فى استخدام تكنيك المقابلة ، كاشفا من خلاله أبعاد تلك الشخصية الاجتماعية ، وقيمها الإنسانية ؛ وأول ما يطالعنا من ذلك أن إحساس الإنسان بالاغتراب عن الأهل وُضع فى مقابله زوال هذا الإحساس بالعيش فى كنف كافور ، والتفيؤ بظلاله ؛ وسداد الرأى والحكمة لا يزايلان كافورا فى حالى الرضا والغضب على سواء ؛ وقوته البدنية تتمثل فى قلب الأوضاع السائدة ، فإذا كان الناس يعتمدون على قوة السيف فى أيديهم لضرب الأعداء فإن السيف معه يعتمد على قوة يده ، فهو الذى يقطع بها ، وليست هى التى تقطع به ؛ وعطاء السحب يغيض ويتناقض بمرور الزمن ، أما عطاؤه هو فإنه ينمو ويتضاعف مع الأيام .

عند هذا البيت شارف المتنبى حدود الهدف الذى سعى إليه ، وهيأ نفسه له ، واقترن ذلك بالعودة إلى ذاته ــ صاحبة الخيط الأول ــ وإقامة اتصال بينها وبين كافور ، لكنه اتصال الطلب والاستجداء ، واستغرق ذلك ستة أبيات ، بناها جميعا بأسلوب المقابلة . يقول المتنبى :

أبا المسك هل فى الكأس فضل أنا له
فإنى أغنى منذ حين وتشرب
وهبت على مقدار كفَّىْ زماننا
ونفسى على مقدار كفيك تطلب
إذا لم تنُط بى ضيعة أو ولاية
فجودك يكسونى وشغلك يسلب
يضاحك فى ذا العيد كل حبيبه
حذائى وأبكى من أحب وأندب
أحنُّ إلى أهلى وأهوى لقاءهم
وأين من المشتاق عنقاءُ مغربُ
فإن لم يكن إلا أبو المسك أوهمُ
فإنك أحلى فى فؤادى وأعذب

فهو فى البيت الأول يوحى بمطلبه إيحاء قويا بتقديمه فى صورة حسية بالغة الدلالة ، تمزج بين الاستعطاف الرقيق والعتاب الموجع ؛ فنداء كافور بأبى المسك مما يثلج صدره ، ويهدهد مشاعره ، لكنه ما يلبث أن يصوره يعب من كأس النشوة والسعادة عبا ، على حين يتجرع هو الحرمان مع أنه مصدر المتعة

والسعادة لصاحبه ؛ ويتقدم المتنبى فى البيت الثانى خطوة على الطريق ، فيحدد مطلبه بعض التحديد ، وهو أن يتكافأ قدره مع قدر كافور وفيض عطائه الذى عرف به ، فما حظى به من عطاء يعد قليلا بالقياس إلى الكثير الذى يأمله ؛ ثم يرفع النقاب جملة فى البيت الثالث ، ويعلن مطلبه صراحة :

إذا لم تنط بى ضيعة أو ولاية
فجودك يكسونى وشغلك يسلب

هذا هو « بيت القصيد » كما يقولون. . . ومطمحه الذى لا يأبه بشىء سواه ، بل إن حصوله على أى عطاء غير ذلك يعد استلابا لما يطمح إليه .

وكما مهد المتنبى لمطلبه ، ثم تدرج فى التعبير عنه من الإيحاء إلى التصريح عاد يعزز هذا المطلب مستدرا عطف كافور ، بل مستدرا دموعه ، من خلال التناقض الحاد بين الصورتين اللتين يقدمهما ؛ إحداهما ابتهاج الآخرين فى يوم العيد بلقاء أحبابهم ، والتئام شملهم مع ذويهم ؛ والأخرى اكتئابه هو واعتصاره بالحزن ، فى اليوم نفسه ، لاغترابه وبعده عن الأهل والأحباب ، ولن يمسح آلامه آنئذ إلا إشباع طموحه وتحقيق مطلبه . ويبلغ الأمر ذروته حين يعلن إيثار كافور على أهله ، إذا لم يكن ثمة مناص من اختيار واحد منهما .

أما البيت الذى يلى الأبيات السابقة وهو قوله :

وكل امرىء يولى الجميل محبب
وكل مكان ينبت العزّ طيب

فهو حكمة سائرة كتلك التى رأيناها من قبل ، وإن كانت أكثر ذيوعا وسيرورة منها ، وقد جاءت فى موقعها أيضا ؛ لأنها ، عند التأمل والنظر الدقيق ، تعد تتويجا للأبيات الستة قبلها ، أو « تقفيلة » فنية ، إن جاز التعبير ؛ إذا استقطبت العنصرين الأساسيين فى تلك الأبيات ، وهما الإنسان والمكان ، فالتأمت بهما خيوط الدائرة ، وشكلت المجموعة وحدة متكاملة فى النسيج . ويبدو للمتأمل أن المتنبى نهج هذا النهج أيضا فى الأبيات الخمسة التالية [الأبيات من ٢٩-٣٣] ، فشكل منها دائرة ثانية فى تقديم شخصية كافور تقديما شعريا ، ووثق مابين طرفيها ببيت حكمة كذلك ؛ وهذه الدائرة تلامس الدائرة السابقة ، ويتنامى بها السياق ، ويعملان معا على إبراز جانب من جوانب التجربة الشعرية . ومما يساعد على تصور فكرة الدائرة فى تلك المجموعة الأخيرة أن تعيد قراءة البيت الأول منها :

يريد بك الحساد ما الله دافع
وسُمر العوالى والحديدُ المذرَّبُ

ثم نرهف السمع إلى البيت الأخير ، بيت الحكمة :

وأظلم أهل الظلم من بات حاسدا
لمن بات فى نعمائه يتقلب

وسوف يتبين لنا أن هذا البيت إنما هو حكم الضمير الإنسانى على كل من يعض اليد التى تمتد إليه بالإحسان ، وأول من يُدفع بهذا الحكم ، الحاسدُ الذى يكيد لمن يسبغ عليه الخير والعطاء . على أن الكلمتين المحوريتين فى كلا البيتين ، وهما [الحساد ـ حاسدا] مشتقتان من مادة لغوية واحدة ، وقد مثلت إحداهما الطرف الأول من الدائرة ، ومثلت الأخرى طرفها الثانى ، وبذا تواصل الطرفان ، واكتملت الدائرة .

ولا يغيب عنا ، وقد توقفنا عند موقع الحكمة ومدى تلاحمها بالسياق فى هذا الجزء من القصيدة ، ملاحظة الأداة الفنية التى اعتمد عليها الشاعر فى بناء تلك المجموعة من الأبيات ، وهى أداة المقابلة نفسها التى اعتمد عليها من قبل ؛ فمحاولة الحساد الانتقام من كافور والقضاء عليه ، تواجهها حماية الله له ، وقوة السلاح فى يده ؛ وهى محاولة دونها الموت لهم ، أوما يشبهه من أهوال تشيب لها الولدان ، على حين يبقى هو حيًّا معافىً من كل سوء(*) . والمقابلة كائنة كذلك بين تحقيق آمال الحاسدين إذا سألوا عطاء المال ، وانكسارهم وخيبة آمالهم إذا راموا ملكة الخير نفسها التى فطره الله عليها ، وميزه بها عنهم ، فهو فى الحالة الأولى يعطى بغير حدود ، لكنه فى الحالة الثانية لا يملك القدرة على العطاء ، وهنا تكمن دوافع الحقد والكراهية ، والرغبة الشديدة فى العدوان ، ومالها من مفارقة مؤلمة ؛ تدفق للخير من جانب ، والجحود ونكران الجميل من جانب آخر . وبهذه المفارقة الأخيرة تكتمل الدائرة ، كما سبق أن بينا ، ويأخذ السياق سبيله بعد ذلك عبر عدد من الصور تبرز معانى الوفاء ، والشجاعة ، وشدة البأس عند كافور ، وهى الأبيات [من ٣٤-٤٠] . وفيها انكمش تكنيك المقابلة بشكل واضح ، بالقياس إلى ما سبق من القصيدة ؛ إذ لم يستخدم إلا فى صورتين اثنتين سنشير إلى كل منهما فى موضعها .

والحق أن المتنبى قدم كافورا فى تلك الأبيات تقديما إنسانيا عاليا ؛ فهو الذى نهض بتربية الملك المتوج على البلاد مذ كان رضيعا فى المهد ، وكان له أبا وأما يرعى شئونه ، ويسكب عليه فيضا من العطف والحنان ؛ وهو الذى تصدى بشراسة لحمايته

(*) جاء تعبير المتنبى فى البيت الذى يتضمن هذا المعنى ، وهو البيت الثلاثون ، تعبيرا قلقا ، لاجترائه فيه على أنساق اللغة وقوالبها فى الأداء ، والحق أن هذا المسلك ليس جديدا عليه ، فقد مارسه كثيرا فى شعره ، عن علم به ، وبإحساس بالزهو أحيانا ، كأنما يرى أن من حق عبقريته الشاعرة أن تتجاوز قواعد اللغة .

من القصيدة الخاص بذات الشاعر ، وخيطها الثانى الذى يدور حول كافور ، وذلك قوله :

وبى مـا يـذود الـشـعـر عـنى أقـلُّه
ولـكن قـلبى يـاابـنـة الـقـوم قُلَّبُ

فهو فى الشطر الأول يعبر عما ينوء به صدره من هموم ثقال يكفى أقلها لصده عن قول الشعر ، ثم استدرك فى الشطر الثانى على ذلك ؛ ودلالة هذا الاستدراك واضحة فى أن توجهه بمدحه إلى كافور ليس منبعثا عن ولاء وإعجاب حقيقيين ، بل اضطر إليه كارها ، بعد أن فكّر فى الأمر ، وقلبه على وجوهه .. وهكذا تحامل على نفسه ، واحتوى همومه ، ومضى يسير على الشوك . ويأتى البيت الثانى لذلك البيت وهو قوله :

وأخـلاق كـافـور إذا شئت مـدحـه
وإن لم أشـأ تُمـلى عـلىَّ وأكـتـب

ليصور مدى الإحساس بثقل المهمة على نفسه ، حتى لتكاد الواو الواقعة فى أوله تجسد هذا الإحساس ؛ فعلى الرغم من كونها أداة ربط ووصل أساسا فإنها هنا لا تحمل أى معنى من معانى الربط فى السياق ، بل ربما تكون أكثر دلالة على الانفصال منها على الاتصال ، وإلا فما وجه الربط بين مابعدها وما قبلها ؟ . وكلمة « أخلاق » بعموميتها الشديدة توحى بأن الشاعر ليس لديه ابتداءً ما يقوله ، فلجأ إليها ريثما تنفتح أمامه الأبواب المغلقة . ومن تلك الدلائل البيتان اللذان يدافع فيهما عن نسب كافور وهما :

ويـغنيـك عـما ينسبُ الـنـاس انـه
إليـك تنـاهى المكـرمـات وتُنسبُ
وأى قـبيـل يـسـتحـقـك قـدره ..
مـعـد بن عـدنـانٍ فِـداك ويـعـربُ

لقد كان المتنبى فى غنى عن أن يعرض لهذا الموضوع الذى يدرك مدى حساسيته لكافور ، لاسيما فى بيئة كالبيئة العربية تعتز بعراقة الأنساب ، وشرف الأحساب ، وبها يتباهى الناس ويتفاخرون . ولا اعتداد بما قاله من أن صدور المكارم عنه ، وانتهاءها إليه يغنيه عن كل نسب ينتسب إليه الناس ؛ فالتلويح بالنسب ، مهما قيل فى الدفاع عنه ، فيه غمز لكافور ، وانتقاص من نسبه ، وتشهير به من طرف خفى ؛ ويلى ذلك البيت الثانى الذى تتأرجح دلالة شطره الأول بين المدح والذم ، فالاستفهام فيه للإنكار ، والمعنى أن ليس هناك أحد يستحق أن تُنسب إليه . ولذلك تفسيران أحدهما علو مقام كافور وتدنّى الآخرين فيكون مدحا ، والآخر وضاعة كافور وسمو الآخرين فيكون ذما ؛ وكلا الاحتمالين وارد ، إلا أن الاحتمال الثانى يرجح الأول بقرينة الشطر الثانى الذى يعلن فيه فداءه بكل من « معد بن عدنان » و « يعرب » ؛ فافتداؤه بهذين الجدين العربيين اللذين لا وجود لهما إلا فى بطون التاريخ السحيق ينطوى على التهكم به ، والتعريض بنسبه غير العربى ، وذلك يعزز دلالة الذم فى الشطر الأول .

وفى جو هذه المعانى والدلالات التى يبثها البيتان ، وتثير غبارا حول مكانة كافور ، بل تهزها هزًا يأتى قوله عقب ذلك :

ومـاطـربى لمـا رأيـتـك بـدعـة
لقـد كنت أرجـو أن أراك فـأطـرب

فيكون هجاء صريحا ؛ إذ يجعل منه شيئا مضحكا يطرب الإنسان لرؤيته ، ويتسلى به عن همومه .

وفى اعتذاره بعد ذلك عن مدحه لغيره بطول الطريق الذى قطعه فى سبيل الوصول إليه ، وحرص من مر عليهم من الناس أن يطوق أعناقهم بمدائحه ـــ فى هذا الاعتذار نراه يستخدم لفظة « الكلام » بديلا عن كلمة « الشعر » ، ويقول إن الناس كانوا يفتشون عن هذا « الكلام » ، وينهبونه . ولذلك دلالته فى السياق ، وهى دلالة تتناغم مع المعانى السابقة ؛ فالشعر الذى يمدحه به ليس إلا بضاعة مزجاة فى ركابه ، كان الناس يبحثون عنها ، ويتخطفونها منه طوال الطريق ، أو هو مجرد « كلام ! » ينطق به اللسان ، ولا تغزيه عاطفة صادقة وإحساس أصيل .

ومع التسليم بعدم صدق المتنبى فى مدحه لكافور لكل ما ذكرنا فإن القصيدة نفسها من حيث هى عمل شعرى ، توافر لها الصدق الفنى بأجلى معانيه لنفس الدلائل السابقة . تقول هذا ونحن نلفت النظر إلى الفرق بين الصدق بمعناه الخلقى والصدق بمعناه الفنى ، وضرورة الحذر من الوقوع فى الخلط بينهما ؛ فالأول يعنى الإخبار عن الواقع بما هو كائن فيه ، أو التزام الإنسان فيما يصف به الآخرين بما يعتقده ويؤمن به . وهذا الشق الثانى من مفهوم الصدق الخلقى لم يتحقق فى القصيدة ، والمتنبى بهذا الاعتبار غير صادق فى مدح صاحبه . أما الصدق بمفهومه الفنى فهو أن يستجيب الشاعر لشعوره الباطن وإحساسه الداخلى ؛ ومن ثم تأتى صوره الشعرية انعكاسا لهذا الباطن الخبىء ، وترجمة أمينة له بكل مساربه ومنحنياته ، وكما قال رينيه ويليك وأوستن وارن : إن الصدق فى الشعر هو التعبير الصادق عن القصيدة بمعنى التركيب

والذود عنه ، مضحيا فى سبيل ذلك بنفسه ، إيثارا للموت فى عزة على السلامة مجللا بعار الفرار . لكن الإقبال على الموت والتعرض لأسبابه لا يفضى حتما إليه :

وقد يترك النفس التى لا تهابه
ويخترم النفس التى تتهيب

ومرة أخرى تأتى الحكمة فى موضعها من السياق ، فتلتئم معه وتنميه ؛ وهذه الحكمة هى إحدى الصورتين اللتين قلنا من قبل إنهما بنيتا على المقابلة ، وهى هنا مقابلة من نوع التناقض الظاهرى . ولما كانت هذه الحكمة تلقى ظلالا من الشك على شجاعة كافور لاحتمال أن يكون أعداؤه فى ميدان القتال ضعافا خائرى العزائم ــ حرص المتنبى فى البيت التالى على أن يمحو هذه الشبهة ، ويؤكد أن ممدوحه قد انتزع النصر من أعداء أشداء ، فلم تكن نجاته من الموت ، لأن القوة كانت تعوزهم ، وإنما لأنه كان أشد منهم قوة وبأسا ، وأكثر فطنة وحكمة . ثم يحاول تأكيد هذا المعنى بتشكيله فى صورة حسية ، وهى الصورة الثانية التى اعتمد فيها على المقابلة فى تلك المجموعة من الأبيات إذ يقول :

ثناهم وبرق البيض فى البَيْض صادق
عليهم وبرق البيْض فى البِيض خُلَّب

بيد أنها ، فيما يبدو لنا ، مفارقة لفظية أكثر منها مفارقة معنوية ؛ ذلك أن الوميض الذى يلمع بتأثير ارتطام السيوف بالخوذات لا يمكن فصله عن الوميض الذى يبرق نتيجة الحركة العكسية ، وهى ارتطام الخوذات بالسيوف ، على نحو تتضح فيه المقابلة بينهما ، هذا إذا سلمنا بوجود النوعين أصلا ، وإلا فهما وميض واحد ، أو برق واحد فى الواقع . ولا سبيل إلى فهم التقابل فى البيت إلا على أساس صلابة السيوف ورهافتها وشدة قطعها فى جانب ، وضعف مقاومة الخوذات وانهيارها فى الجانب الآخر . لكن يبقى أن عبارة المتنبى نفسها تقيم المقابلة بين برق السيوف وبرق الخوذات ، وهو ما انصبت عليه ملاحظتنا السابقة .

وبغض النظر عما يثار حول هذه المقابلة فإن المتنبى راح ينمى صورة القوة الضاربة لكافور بأن جعل تأثيرها يمتد إلى طول البلاد وعرضها ، حتى بات الجميع يدينون له بالولاء والطاعة ، وطفق الخطباء على أعواد المنابر يلهجون بالثناء عليه ، والدعاء له .

ولا يبقى فى كيان القصيدة خالصا للحديث عن شخصية كافور ، بعدما تقدم ، سوى بيتين اثنين يدافع فيهما عن نسبه . ولنا عودة قريبة إلى هذا الموضوع .

أما الذى ينبغى الالتفات إليه الآن فهو ما ترتب على انكماش تكنيك المقابلة فى نسيج القصيدة ، من تخفيف لحدة التوتر فى جوها العام ، وهدوء الإيقاع فى جنباتها ، ولم يكن ذلك محض اتفاق ومصادفة ، بل إيذانا باقتراب حركة الأداء الشعرى من النهاية . وها نحن الآن نشهد مزيدا من التقدم فى هذا الاتجاه ؛ إذ ينعطف السياق فى البيتين التاليين [٤٣-٤٤] ليبقى النسب السابقين ، نحو ذات الشاعر ، ليتلاقى خيطا القصيدة الأساسيان مرة أخرى ، بعد تلاقيهما فى مرحلة سابقة . لكن عمل الشاعر هذه المرة يختلف عما سبق ، فهو هنا أشبه بمن يلملم أطراف خيوط نثرها من قبل ، ويصحب ذلك تبدد الإحساس بالتوتر الذى فجرته القصيدة منذ مطلعها . . لقد قدم الشاعر كل ما عنده ، وسكنت مشاعره ، ولم يعد لديه إلا التعبير عن فرحته ــ بلغته الخاصة ــ لرؤية كافور ، وتوجيه بعض عبارات المجاملة الرقيقة له . وعلى ما فى البيتين من وصل بين خيطى القصيدة ، تتراءى فيهما إشارة خفية للقدوم من سفر ، ما يلبث البيت التالى لهما أن يوضحها :

ولكنه طال الطريق ولم أزل
أفتش عن هذا الكلام ويُنهب

وبهذا يكون البيت أداة ربط محكم بين نقطتى المغادرة والوصول فى رحلة الشاعر . ألم أقل إن هذه القصيدة رحلة فنية ونفسية معا ؟ . فإذا كان المتنبى قد نسج أول خيوطها مع بداية رحلته فهاهو ذا ينسج آخر خيوطها مع نهايتها ، وقد مهد لهذه النهاية تمهيدا قويا ، بدأ بتخفيف حدة التوتر ، وتزايد بإقامة جسر اتصال بين خيطى القصيدة ، ثم الإعلان عن وصول الرحلة إلى مقصدها ؛ وكانت الخطوة الأخيرة فى تلاشى أحد الخيطين من السياق حيث غابت شخصية كافور ، وبقيت ذات الشاعر وحدها تتمحور حولها الأبيات الثلاثة الأخيرة من القصيدة ، كما تمحورت حولها الأبيات الأولى منها ، وبذا تشاكل الطرفان ، وتساوق المطلع مع الختام .

تبقى قضية فى غاية الأهمية تطرحها القصيدة بإلحاح ، وهذه القضية يمكن أن نعالجها من خلال الإجابة عن السؤال التالى : إلى أى حد كان المتنبى صادقا فى مدحه لكافور بهذه القصيدة ؟

وينبغى ألا تأتى الإجابة عن هذا السؤال من واقع الأحداث التاريخية ، وتطور العلاقة بين المتنبى وكافور ، وإنما علينا أن نستمدها من النص الشعرى نفسه ؛ وفى هذا الصدد نرى دلائل كثيرة تشهد بعدم الصدق ، وسوف نستعرض هذه الدلائل من منظور فنى بحت ، وأول ما نقدمه من تلك الدلائل ذلك البيت الذى يعد حلقة اتصال بين الخيط الأساسى الأول

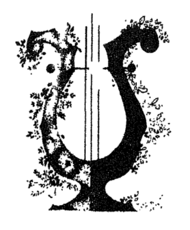
اللغوى الذى تشكل فى عقل المؤلف وهـو يكتب ، أو بعبارة أخرى « القصيدة تعبير صادق عن القصيدة » :

The poem is a Sincer expression of the poem

وفى ضوء هذا المفهوم للصدق تحمل القصيدة فى نسيجها كل الدلائل التى تدل عليه ، فهى تنبض بخلجات المتنبى الكامنة فى أعماقه ، وتستوعب أحاسيسه الدفينة . وبمزيد من القراءة الفاحصة لها نستطيع أن نقول إن ثمة خيطا شعوريا متجانسا يسرى فى بنيتها جميعا من البداية إلى النهاية ، قد يفصح عن نفسه ، وقد يكتسى بغلالة رقيقة حينا ، وكثيفة حينا آخـر ، لكنه موجود على كل حال ، وهو مزيج من الاعتداد الشديد بالنفس ، والطموح إلى بلوغ ما يتكافأ مـع موهبتـه الشعريـة الفذة ، والإحساس بالمرارة نتيجة الاصطدام بالواقع والعجز عن تحقيق هذا الطموح . وقد كان هذا الخيط بمثابة السلطة الخفيـة الفعالـة التى تـوجـه المعـانى الشعـريـة ، وتتحكم فى تشكيلـها بل وفى تصميم القصيدة ، وتوزيع أبياتها ، ومما له دلالته من تصميم القصيدة على ذلك أنه بدأ القصيدة بالحديث عن ذاته ، وانتهى بالحديث عنها ، كما أشرنا من قبل كذلك فإن الأبيات التى خص بها نفسه تكاد تقارب فى عددها تلك التى مدح بها كافورا مدحا خالصا ، مع أن القصيدة موجهة له فى الأصل ، وإن كان لذلك دلالة فهى الإيحاء بأن قامته تطاول قامة كافور ، ولا تقل سموقا عنها . ولا ننسى أخيرا مباهـاته بذيوع شعره فى مشارق الأرض ومغاربها ، وتخطيه لكل حدود الـزمان والمكـان ، وهو مـا لا يتأتى مثله لكـافـور بشكـل من الأشكال .

القاهرة : د. شفيع السيد





الشعر

○ ترانيم وداع	حسن فتح الباب
○ سندباد	أحمد سويلم
○ من توقيعات الوطن	أحمد الحوتى
○ احتمالات	أحمد مرتضى عبده
○ ثلاث قصائد للوطن	أحمد طه
○ نشيد القرى	ممدوح عزوز
○ اللغة البدائية	السيد محمد الخميسى
○ الإصحاح الأخير	مصطفى نجا
○ لماذا نزرع الحنظل ؟	محمود ممتاز الهوارى
○ الرحلة الثانية	على الفزاع
○ العقل والعاطفة	سليم الرافعى

ترانيم وداع

حسن فتح الباب

أيُّها النهرُ الذى يغمرُنا
عسَلا . . موتا بهيجًا . . ياسمين
لم يزلْ مجلاكَ سِرُّ العاشقين
وحَناياكَ منارَ العارفين
أيُّهذا الطائرُ الصَّقرُ الأغرّ
مُغْرَقًا فى الضِّفَّتَيْنْ
بين مَوْجَيْنْ : رَحيقٍ وحَريق
لستَ مصلوبا على الوادى : الجسدْ
مُشْرَعٌ كالرُّمحِ فى قلبِ (الصَّعيد)
وذراعانِ على البحرِ يفيضانِ حنانا
آهِ مَنْ يذكرُ أيامَكَ
منْ يذكرُ ليلاتِكَ يانيلُ
على ثغرِ (رشيد)
و (طوابيك) على (دمياطَ)
يانيلُ وذكرى (بور سعيد)
قلْبُكَ الشَّمْسُ وعيناكَ القَمَرْ

أيها الصَّقْرُ الأغَرّ
والجناحان نُجَيْماتُ الفَلَك
إنْ يَحِنْ يومى فخُذْنى فى يَديك
لا تَدَعْنى نَهْبَ حفَّارِ القُبور
عَلَّنى ارْتَدُّ ومْضًا يَهتدى بى
رَكْبُ عُمَّال التراحيلِ لَدَيْك
والحيارَى فى البوادِى والرَّوابى
واسْتَرِدُّ الغَدَ ما أبقيتَ من
عَظْمِىَ المنخورِ والقلبِ العَنيد
كَبِدِى الحَرَّى . . شِراعى المُسْتَميت
عَلَّها تَصْلُحُ سَقْفًا لِشَريد
حَجَرًا فى شاطِئَيْك
لَكَ ما أَوْدَعْتَنى
والذى أَبْقَيْتَ لى
حُلْم صَيَّادٍ صغير

القاهرة : حسن فتح الباب

شعر

سندباد

أحمد سويلم

ـ يحدث أن تتوقد عيني بالجمر
وأسقط فى هاوية الشعر
وتحدثنى امرأتى . . لا أسمعُ
تسألنى عن شأنى . . لا أسمعُ
تحسبُ أن امرأة أخرى تجذبنى عنها
فأنا مأخوذ من أطرافى . . مشدودٌ من أنفاسى
ثمل فى كلماتى . . أستسلمُ للسكر . .

ـ يحدث أن يخمد فى داخلىَ الشعر
أحسّ العالم فى قلبى صحراء . .
لا يتجدد فيه الضوءُ . .
ولا يهطل فيه المطرُ
ولا تصطرع وحوشٌ جائعةٌ
أشعر أن امرأتى راضيةٌ ـ لا تسألنى عن شأنى ـ
لكأنى بين يديها دميتها القطنية
لا أتمرد . . لا أتلعثمُ . .
لا يجذبنى عنها شىء . .

تتلبّسنى أوجاعى . . أهربُ منها
أقف على شاطئها . .
تحملنى أول باخرة تقبل ـ لا أعرف وجهتها ـ

ـ يا ملاحَ الشوق الراحلَ فى أرض الله
أنا أهربُ من نفسى
فاحملنى أين تسير
شرّقنى . . أو غرّبنى
مزقنى ـ لو شئت ـ وأطعمنى الحيتان
فأنا الآن . .
تتقاذفنى الأحزان
وتحاصرنى الألوان
فامنحنى الهمّ الواحد
واللون الواحد . .
والقدر الواحد . .
قال : البسْ درعَ الأسفار
وانسَ الوحشةَ والتذكار
واصنعْ من جلد الذئب قناعك
ثبّتْ أظفار النمر بكفّيك
وكشّر عن أنياب الليث . .
فالبحر عميق . . والسفر طويل
وقراصنةُ الموت على ناصية الليل . .

ـ يرتعد القلبُ . . فأطرق باب الليل . . ويُفْتَحُ لى
ألصقُ وجهى بالقمر المتساقط بين أكفّ العشاق
أنتظر الساحل . . لا يأتى !
أنتظر القادم فى صمت الليل
لا يأتى . !
أنتظر النوم . . ولا يأتينى النوم
أرانى أتسلّق عرشاً من لهبٍ فى آفاق العشق
ولا أحترقُ . .
يحدثنى صوتُ الغيب . . ولا يهزمنى الفَرَقُ . .
يلقننى كلمات من نور . .
ويعلّق فى صدرى أحجبة وتمائم . .
أنظر حولى : من يصحبنى فى هذا الملكوت . .
لا أحد يجيب . .
من يأسرنى فى هذا الملكوت
لا أحد يجيب . .
أغمض عينىّ الظامئتين . .
أحسّ جفافَ الحلق
تتوقف أنفاسى . . أهبط من عرشى . . أفتح عينىّ
فإذا وجهى ملتصقاً ـ مازال ـ
بوجه القمر الساقط بين أكف العشاق
للشوق مذاق . .
ولنبض القلب مذاق . .
ولإبحار الليل . . مذاق . .
وبعيداً عن نفسى ـ أعرفها أو أجهلها ـ
تتدفق أمواج العالم فى عينىّ
ـ للبحر عواصفه . .
ـ للرمل عواصفه . .
أتخذ كهوف العالم وطنا
إذ أشعر أن الوطن بقلبى شرنقة
تعصرنى . .
وتفّتتنى يرقاتٍ يرقات . .
تحرقها الشمس . .
وتذرّيها الريح العاتيةُ على قمم الأحزان
لكنى . . أتوقد جمرا
أحاول أن أمسك بين يدى إنسان العين
فيُفلت منى . .
يجعلنى ألهث محموماً
خلف الشعر
وخلف المجهول
وخلف بحارٍ ليس لها شطئان

القاهرة : أحمد سويلم

شعر

من توقيعات الوطن

أحمد الحوتي

١ - تراجيديا :

وطنٌ يُذكّرنى الرحيلْ !
وطنٌ . . .
ونيلٌ . . . ،
وطن   ونيل راكدٌ
حين التجأتُ إليه . . ضيّعنى
وصيّرنى دما !!
وأنا التجأتُ إلى الميادين الفسيحةِ
لم أجد شيئاً
فَجرْجرنى دمى نحو الشواطىءِ . .
لم أجد شيئاً
فَجَرْجَرنى دمى . . ووقفتُ . .
أنظرُ . . . !
كان قلبى صوب وجهك مُنصتاً
والليلُ . . مرتبكٌ . . !
أُشكّلُ وردةً فى الليلِ
أقذف شقفةً فى النيلِ
. . يأتينى
فنبكى . . ثم يتركنى . .
ويبكى
صامتا !!

هى نخلةٌ شاخت
تبادلنى أنوثتها . . وتبقى
وحدها . . فى غمرة الشجن الطرىُّ
وغمرة الترتيلْ
وأنا هجرت مواجدى
فارحل بنا ــ ياليل ــ خلف طموحنا
أو خلف قاتلنا الجميل !

هذا دمٌ ينسابُ
فى كل الشوارعِ !
ذا معاظلةٌ . . وذنب غامضٌ
ويكونُ موعدنا الرحيلُ ؟!
. . . . . .
يكون موعدنا
حقيقة ضعفنا
وطموحنا . . وطنٌ
بحجم طموحِنا

ونخيل قُوّتنا
تراجيديا البكاءِ
أو الفرح .

٢ - مفتتحٌ أخير :

الأرض . . .
مفتتح قصىّ !
وأنا أراك يمامةً
طفقت تحاورنى
وموعدنا . .
على شكل الرغيفْ !
والأرض مُجْمرةً
وموتٌ . .
لايجىء من الشتاء إلى البحارِ
وإنما . . .
يأتى من الوطن القريب

لينتهى قرب الخريفْ !
موتٌ . . .
تشكَّلَ . . ،
كان مولدُه جواربَ طفلةٍ
وبطاقةً . .
فوق الرصيفْ !

والأرض مُتّكَأٌ
وقلبى وردتانْ
، قلبى أنا أُنشُوطتانْ
والليل يدْرُجُ فى قنوطْ
وأراك خلف برودة الليمونِ
تنتظرين ما أخفيتُهُ . .
وأروحُ . . أقرأُ :
إن فاتحةً تجىءُ
تشُبُّ من حدِّ الجراحِ
وليس من مدِّ السقوط .

القاهرة : أحمد الحوتى



احتمالات

أحمد مرتضى عبده

« إلى الفنان عمر جهان »

(١)
يرسمُ القلبُ وَحْدَتهُ
في الجدارِ المقابلْ
ويرمي يديهِ على خطوطٍ
ليُلقي الظلالَ التي لوّنتها المشاعِلْ
يرسمُ القلبُ وَحْشَتَهُ
والمدينةُ تَغْبَى
تراقبهُ لحظةً ، لحظةً
ثمَّ تمنحهُ نومَهُ المتقطعَ
عند الصباحْ . . . !

(٢)
طاردتهُ الأيائلُ
ظن أن العشيرةَ مُذْ أخرجتهُ
إلى الموتِ وَحْدَهْ ،
أوصلتهُ القرى للحنينِ المفاجىءِ ، للوردةِ الخافيهْ
بين طائرِهِ والبُحيرةِ في الظلِّ
كادَ الندى يرتديهِ
استعادَ قليلاً من الأغنياتِ
وشبَّ بعيداً عن الموتِ
والوقتُ قدّمَهُ للسكونِ المُباحْ . . . .
طاردته الأصائِلُ ،
ظَلّ ، تطارده الريحُ حتى انكفأ
ثمَّ قامَ قليلاً ،
وظلّ يطاردهُ الرملُ حتى انكفأْ
ثمَّ قامَ قليلاً ،
وظل يطاردهُ الحلمُ . . . . . حتى اهترأ . . . . . !!

(٣)
في الليالي التي نرتديها على أَسْطُحِ الصيفِ
كانَ التَعلّقُ يجمعنا حولَ لوحتهِ
والقصائِدُ تسكننا كالبداوةِ
والشوقُ يحركُ أعناقَنا للعناقِ
مع النَجمةِ الآفلة

كانَ ما بيننا
خيطُ لونٍ تَسَرَّبَ من لفحةِ الوَجْدِ
والمَيْلِ للوطنِ المجتزىءِ . . . !

(٤)
الظَهيرةُ معجونةٌ بالترابِ ،
الغَفَا لامسَ القلبَ
والتعبُ المُقْتَرِحْ
وَزَّعَ الحِرصَ فى اللفتاتِ
وظلتْ طيور « جَهانَ »
تطاردهُ
بينَ ظلٍ وظلٍ
وتنسجهُ طائراً لا يحطُّ على جِهَةٍ
وتؤرقهُ الأجنحة
الظهيرةُ معجونةٌ بالطيورِ التى
حادَ عنها الترابُ وصوتُ التعبْ

(٥)
صاحَ : يقسو علينا المدى المجتزىءُ
ترتدينا النهاياتُ
نحنُ ابتدأنا طوَافَ الجنونِ
ولمْ نشتعلْ
قلتُ هذا وقوعُ الندى فى العروقِ
فَمَنْ يُطفىءُ الليلَ
حينَ يضيىءُ الحُلُمْ
كى نرى . . جيداً . . . ؟!
قالَ مَنْ يُطفىء الحُلْمَ
حينَ يبوحُ المساءُ بوحدتهِ
ويراوغُ شهوتَهُ فى الضلوعْ
قلتُ مَنْ يرتدى الظلَّ وثْباً
كى نُريهِ المدينةَ جاثمةً
فوق ظِل الظلالِ
ومَنْ للذى وَدَّعَ القلبُ فرحتهُ
بافتراشِ الطفولةِ
قلتُ الذى يجمعُ اللونَ بالشعرِ
هذا الجنونُ البهيجْ . . . . !

(٦)
تكتسى العرباتُ بلونِ المدينةِ
يمشى فتىً . . وفتاةٌ إلى الحبِ مُنْدَهشينْ
يُلقى فتىً وفتاةٌ بحسيهما تحت ظلِ اقترابْ
وتبقى البناياتُ فارغةً ساكنة
ثمَّ تلتقط الذاكرة
دمعةَ العين وهى تأخذ صاحبها لا بتسامة . . . .

(٧)
ينتهى الليلُ للشعراءِ
ومن صاحَبَتهُ الشواردْ
ينتهى الليلُ للموتِ
لكنَّ هذى القصيدةَ لا تعرفُ الليلَ
والذكرياتْ
ينتهى اللونُ للشعرِ . . . والرَجَفاتْ
ينتهى الوقتُ للوقتِ والظلُّ للظلِّ
والحزنُ للحزنِ . . ، والأسْطُحِ الخاويه . . . . !

(٨)
يضيقُ الفتى بصداهُ
تطاردهُ الخيلُ والرملُ والبدوىُّ المغامِرْ
يطاردهُ حُزْنُهُ المتآمرْ
وتتركه للفرارِ . . . قصيدة
نَمَتْ فى الصدى . . فانتحى
ظل لوحتِهِ . . . اليائِسهْ . . . . !

أحمد مرتضى عبده

شعر

ثلاث قصائد للوطن

أحمد طه

(١)

تسقط خارج السمٰوات الأليفه
وأنت تستغيث
تسند مرفقاً بكلْمةٍ . . ومرفقاً بساعد القصيدهْ ،
كنّا مع الخوارجِ الذين يرقدون خارج المدينةِ ،
وكنتَ واحداً منّا . . تخاف أن يبادلوك ثورتك
بمتعةٍ صغيره
لم تكنِ الأنثى كتاباً نتشهّاه ، وكانت جسداً
مقدساً
[كنا نسميّه الوطن]
والنورس الصارخ . . نسمع أنه ينوح للمسافرين . .
[لا نغادر الوطنْ]
الآن . . .
لم يعد رصيفٌ للخوارج
والنّيل لم تعد له نكهته القديمة
والثورة التى قرأناها طويلاً . .
لا تفارق الكتبْ
فكيف نخلع القميص ؟
[نحن لا نجيد عرياً]
وكيف نتبع الأقطاب لاهثين خلف خطوهم
وهم يهاجرون كالطيور
يسقطون كالطيورِ
بين آخر النيل وأول الفرات كانت الممالك
الأولى ، وكانت اللغاتُ لا تعاند الوطنْ .
الآن . . .
أصبح للّغاتِ سحنة القرامطه
وللحقول أشجارٌ من النفطِ . .
وأزهارٌ من الرصاص . .
وللممالك التى ضاعت . . رسومها
التى تضيع . .
وأنتَ . . .
تسقط خارج السمٰوات الأليفه
فكيف تستغيث !

(٢)

الطيور التى جاذبتك الحديثَ وحطّتْ
على آخر اللون ، هل تتحدّى القواريرَ ،
تهرب من قلق الحلم والمستحيل . ؟ .
أنت حدثتها . . غادرتك

فقدّمت كالطفل آخرَ ما تستطيع من الوهمِ .
أصبح لون السحاب قتيلاً
كلون الوطن
« لك أن ترسم الآن قاهرتك ،
طائراً يتهيأ للموت ، أو طعنة
للفضا لم تُسدّدْ »
وحاذر أن يسقط الوهمُ ـــ آخر أملاكنا
المستباحة ـــ فى مستطيل من الطمى
مأوى الدماء ومقصلة القادمين ، فمازال
صوت اصطفاق الهواء بأجنحةِ الطيرِ
يصفع وجهك ، يجعلُ ما تدّعيه منَ الأرض
خطّاً من الظل يمنح جوعك شكلَ الزمانِ
الذى لم تعشه ، وأنت تفتش عن بقعةٍ لم تزرها
المواقيتُ ، تنسلّ كالحيوان الخرافىّ بين فتوق السنين
فتسكن صومعةً من نهود النساء ، وتمسك
لحيتك الذهبية كالربّ :
[لن يحضن النيلُ « يارا » وراسى
بلا موطن فى الحجاز ، يسائل رملَ
البقيع وبطحاء مكةَ :
« كيف استحالت سهولُ الجزيرةِ
كالقلب . . هل عظْم أجدادنا غادر
النيلَ والرافدين ، وضلّ الطريق
إلى كربلاء . .
وكنت أفتش عن جسم يارا »]
لك الآن أن تلعن القاهرة
وابكها كيف شئت ، فقد خاصمتك
الشوارع ، عادت إلى النيل عاريةً من
بقايا زفيرك ، واستدرجَتْه إلى حضنها
الغجرىّ .
ونامت . . كما عودتك . . وحيدةْ

(٣)

وأنت تفتح الغيابَ بالغيابِ ،
تقرأ احتمال موتك المعاد فى
دفاتر الإلَه .
تعرف أنك المسيح
تعلم الذين قاتلوك
فلا تعاود القراءةَ . . . اقتربْ
« فكل صحوةٍ علامةْ
وكل غيبة كتاب »
وأنت تفتح الغيابَ بالغيابِ ، تثقبُ
المسافة التى مددتَها وسيعةً
كأحرف الكلام ، بين عالمين
كنت تعشق البعيدَ منهما
وأنت عاجز عن المسير .

القاهرة : أحمد طه

شعـــر

نشـــيد القـرى

مـمدوح عزوز

(١)

آهِ إنّىَ فقيرٌ . .
فقيرٌ . .
إلى وجْهِ أُمّى . .
وَطيْبِ القُرَى فى الصَّبَاحِ الجميلْ
لِهَديلِ الحَمَامِ . .
انتشى ، يتراقصُ فوقَ النخيلِ . .
أتتركنى باكياً يا هديلْ !
للجداولِ ترسلُها أيهُّا النَّهرُ . .
يا سارياً فى عروقِ بلادى . .
تُعلِّمُها لُغةَ المستحيلْ
أيُّها البلدُ الشاعِرىُّ النبيلْ
أنتَ يا رائعَ الإسْمِ والرَّسْمِ . .
يا قِبْلَتِى فى الضُّحَى والأصيلْ
أنتَ يا سَيِّدَ الأمنياتِ العِذَابِ . .
أنَا مِنْكَ أقربُ رغْمَ اغْترابى . .
جحيمِ المسافاتِ . .
هذا العذابِ الطويلْ

(٢)

صوتُكَ الآنَ يهْتِفُ بِى :
وَلَدى
وَلَدى
وَلَدى
والصَّدَى فى دَمِى :
بَلَدى
بَلَدى
بَلَدى
عَطَشٌ للدروبِ بعُرْسِ المواسِمِ . .
للفرحِ المتفجِّرِ من جَبَهاتِ الفُصولْ
للصَّبَايَا يُدَاعِبْنَ فى الماءِ أرجُلَهنَّ . .
وتضحكُ للنهرِ أعينُهُنَّ . .
وحينَ يودِّعنَ شمسَ النهارِ . .
يَعُدْنَ كما بَخْتراتِ الخيولْ
للفراشاتِ رُحْنَ يقدِّمنَ للصِّبْيَةِ الفَرِحينَ . .
رَحيقَ الحقولْ
آهِ يا موكبَ العشْقِ . .
تَعْبرُ شارِعَنَا المُسْتَحِمَّ بِعِطْرِ الوصولْ

من وراءِ النوافِذِ . .
كَمْ راقَبَتْكَ عيونُ الهوَى فى فضولْ

(٣)

آهِ يا غُربَةَ الوجْهِ والنَّفْسِ . . .
ماذا تُريدينَ . . ؟
يا أحرفَ النارِ . .
يا وجعَ الشَّوقِ . .
صَيَّرنِى الجوعُ لغْزاً يُعمِّدُهُ الصَّمْتُ كلَّ مساءْ
يلهثُ القلبُ . .
قد يستجيرُ بماءِ الكتابَةِ . .
لكِنَّ ذاكرتى لا تُثرثرُ . .
حيثُ الأغاريدُ غائبةٌ . .
والينابيعُ هاربةٌ . .
وسيوفُ الفراغِ تحبُّ دَمَ الشُّعراءْ

(٤)

إنها الريحُ قد حَملَتنى بعيداً
أقِفُ الآنَ مكتئباً ووحيداً
كلَّما نَقَّرَ العشقُ ذاكرتى . .
تنهضُ الصُّورُ النائماتُ . .
تصوغُ القُرى من دمائى نشيداً

(٥)

يخرجُ الصوتُ ملءَ فمِى
صارخاً فى دَمى :
أيها الوغدُ يا مغرماً بالمدنْ
هذهِ القُبَّعاتُ تعربدُ هازِئةً . .
ما الذى يجعلُ الدورَ مُوطاةً . .
والوجوهَ المصابيحَ مُطفاةً . .
أنت إن بِعْتنى فى مزادِ العَفَنْ
فَبمنْ أَحْتمِى ؟
بَهَرَتْكَ « الفَتارينُ »
تلكَ « البوتيكاتُ » واللافتاتُ « النيونُ »
الحروفُ « المكَهْربَةُ » الأجنبيهْ
ذلكَ الوَبَأ الأخطبوطُ يلفُّ شوارعَنا العربية
يمسخُ السَّمْتَ والأبجديَّهْ
أنتَ إن لم تكُنْ .
حارساً للهويَّهْ
للقُرى أمهاتُ الوطنْ
فلمنْ تَنتمى ؟

(٦)

أَسمعُ الآنَ شكواكَ . .
تدمعُ عيناكَ . .
حين تُدخِّنُ « غليونكَ » الذَّهبى
والمرارةُ ما غادرتْ شفتيكَ . .
وفى رئتيكَ . .
تغيَّرَ طعْمُ الهواءِ النَّقِى
اشتهيتَ . .
اشتهيتَ . .
وها أنتَ وا أسفاهُ انتهيتَ . .
إلى أىِّ شَى ؟

(٧)

تخلعُ الآنَ جِلدَكَ . .
ترحلُ وَحْدكَ . .
تهربُ من وعْيِكَ القُروِىّ
تسكبُ النهر فى فم لِصٍّ غَبِىّ
والجموعُ التى حملتكَ . .
وكم أرضعتكَ . .
الفصاحةَ من ثديها السَّرمَدِى
آهِ كم حلمتْ بكَ يوماً تشبُّ . .
شجاعاً أبِىْ
آهِ كم كانَ صوتُ القُرى فى دِماها . .
يردد لحنَ المنَى فى صباها . .

(٨)
كم انتظرتك . .
تناجيكَ . .
مَهْدِيَّها المُنْتَظَرْ
كانتِ العينُ تبكي . .
إذا ما أهلَّ قطارُ السَفَر
تسأل القادمينَ . .
ألم ترقبوهُ ؟
ألم تشهدوهُ ؟
أما من خَبَرْ ؟
فتجيبُ الدموعُ . .
لماذا أتيتُمْ ؟
إلى الصمت عودوا ، أَمَا من مَقَرْ ؟
أوجئتم لكيما يموتُ الرَّجاءُ . .
ويولَدُ للحزن ألفُ وَتَرْ ؟

(٩)
آهِ يا زَمَن القهر . .
إنى أرَى
عبرَ نافذةِ الطهرِ . .
وجهاً يشعُّ بليلِ القُرى
قد يجيءُ من النهرِ . .
حَمَلهُ الطمْىُ سرَّ الخصوبة والاخضرارْ
قد يجيءُ من البحرِ . .
لؤلؤةً حرَّرتها الشواطىءُ . .
خارجةً من عيونِ المَحَارْ
آه من حُرقةِ الإنتظارْ

(١٠)
فَرِحاً سوفَ يأتى . .
هو الآنَ مُتَّشِحٌ بالسَّوَادِ
قد تراهُ الحواضرُ آناً . .
وآناً تراهُ البوادى
ينادى :
بلادى
بلادى

(١١)
قادم يا عيونَ القُرى فاسْتريحى
انْفضِى عنكِ صمتَ الليالى وَصيحى
غادِرى شَرْنقاتِ التمنِّى وَبوحى
بالذى تحملينَ من القهر فى سنواتِ الجروح
بالذى مزقتهُ الحوافرُ . .
حين ابْتلَتْ بالتقاعسِ . .
كلُّ خيولِ الفُتوحِ
بالذى ضاعَ من حُلمِنا فى الزمانِ القبيحِ

(١٢)
انْهضِى يبسطُ النهرُ أذرُعَهُ . .
فيضانُ العواطفِ يدفعهُ . .
لاحتضانِ الحقولْ
انْتَشَتْ عارياتٍ . .
تزفُّ السنابلَ ، ماذا أقولْ ؟
وَحَنينِى إليكِ بليل اغترابى . .
يفجِّرُ ما بى . .
فأصرخُ فى وحْدتى بالنداءِ العليلْ :
آهِ إنى فقيرٌ . .
فقير . .
إلى وجه أمِّى . .
وطيب القرى فى الصباح الجميل .

ممدوح عزوز

شعر

اللغة البدائية

السيد الخميسى

هى الصحراء باقية تناديني
تلملمنى وتأوينى
تعلّمنى
حديث الرملِ
تمنحنى النبوءات التى
ما افتضّها ريح ولا مطرُ
تحدّثنى عن الشهداءِ . .
من عبروا
صراطَ الوقت واقتحموا
جبين الشمسِ
وامتثلوا
جبالا لا تهاب الريح
وامتثلوا
رمالاً تملأ الوادى
تناديكم
أنا ذرّات واديكم
أنا الروح الذى فى الأرضِ
أمنحكم
صهيل الرفض أُهديكم
ورود النار واللغة البدائيه
أنا الماء المعتّق فى
خبايا الأرض
مقتحما شرايينى
نشيد الأرض
والشهداءِ
حقلَ الحنطة البيضاءِ
وردَ النارِ
واللغة البدائيةُ
يزلزلنى صهيلُ الرفضِ
يخلعنى
وينفينى
شيوخ قبيلتى الحمقاءِ
واهتدروا
دمى فى الليل
واقتسموا
رغيف الدم
واقتحموا
حقول النور فى أرجاء تكوينى
هى الصحراء باقية تناديني
تعلّمنى حديث الرمل
واللغة البدائيه

بور سعيد : السيد الخميسى

شعر

الإصحاح الأخير

مصطفى نجا

مهداة إلى روح الشاعر الراحل : أمل دنقل

العام الرابع والستون
كان اليوم الأول حين تلاقت روحانا
كان الوجه الفرعونى يذكّرنى حين أراك
(بإخناتون)
كانت جلستنا كل مساء
تتوزع ما بين (النرد) وبين (الشعر)
وانا أستمع إليك :
« ماريا ، يا ساقية المشرب
الليلة عيد
لكنا نخفى جمرات التنهيد
كان الشعر هواءك
تتنفس به
كانت كل حروف اللغة البكر تطوّع
ــ حين تمد الكف إليها ــ
تتشكل فوق دفاتر أشعارك نبراساً
قمراً عربياً يتلألأ فوق جبين الأرض الظمأى
للضوء
صقراً مصلوباً فوق الرايات العربية
فى خارطة الوطن العربى المترنّح
كانت بصمات يديك تحاول أن تلمس
كل خيوط الداء
كنت تحاول أن تجعل من نفسك قديساً
يترنم بأناشيد الإصحاح الأول
والإصحاح الألف
كانت نظراتك فى العهد الآتى
تستنبط كل عذابات الزمن المتساقط
منذ البدء
كنت تحاول أن تبكى بين يدى « زرقاء »
تبكى وطناً ماتت فيه البسمه
ــ وئدت فيه الأحلام ــ
كانت عيناك تحاول أن تستشرف
ــ أبعاد الغد ــ
كانت أشعارك ضوءاً يتوهج
فوق أنين الظلمه

كنت تحاول أن تتماسك حتى لا تسقط
ــ فى مملكة الشعر الزائف ــ.
كانت أشعار الشعراء الغرقى فى بحر
ــ الأحلام الوردية ــ
تتضاءل حين يشع الألق المتوقد
فى أشعارك
(فليكن العدل فى الأرض ، لكنه لم يكن
أصبح العدل ملكاً لمن جلسوا فوق عرش الجماجم
بالطيلسان ــ الكفن)
بين لونين كنت تستقبل الأصدقاء
الذين يرون سريرك قبراً
والذين يرون حياتك دهراً
إنك الآن ترقد وحدك
هل أتى المعزون متشحين بشارات
لون الحداد ؟

ترى هل يكون السواد
هو لون النجاة من الموت ؟
ليتك الآن تعرف أن الحياة سدى
إننى الآن أقرأ شعرك . .
أحاول فك الرموز التى وهبتك
مفاتيحها
لكنه الموت . .
وهل يأخذ الموت منك سوى لحظات العذاب
والجنوبىّ يا سيدى هل ترى ما يزال
يشتهى أن يكون الذى لم يكنه
يشتهى أن يلاقى اثنتين
الحقيقة ــ والأوجه الغائبه ؟
ليتك الآن تعرف .
أنك الآن تنبض فى كل قلب يحب القصائد
كل قلب يحب تراب الوطن

مصطفى نجا



شعر

لماذا نزرع الحنظل ؟

محمود ممتاز الهوارى

وعاد على جناح الشوق فوق سفينة الغربة
وحين رأى ذراع النهر بالفرشاة ممتدة . . .
تلوّن صفحة الوادى . .
هوى والدمع فى عينيه أسرابا . .
طيورا شفّها الحرمان أترابا . .
وبث حنينه المخزون أعواما
وصب الشوق أنغاما
وأطبق خاشعا هدبه . .

وشاهدها . .
قوام مورق بالحسن لم يحلم به إنسانْ
وشعر دافق كالسيل فى الوديانِ
والعينان نجلاوان . . عاتبتانْ . .
ورغم الهالة السوداء حولها . .
ورغم تسلسل الأحزان . .
يحلق فى سمائها . . ملاك الصبر والإيمان

لماذا أنت يا محبوبتى الحلوة . .
بلا عش يجمّعنا . . بلا مأوى ؟
بلا قُرْط . .
بلا عِقد . . على صدرٍ من المرجان ؟
لماذا أنت عاطلةٌ
وفى عينيك لؤلؤتان
ورغم دروبك الخضراء عانيةٌ . .

ورغم طريقك المفروش بالأزهار . . باكيةٌ !
لماذا أنت جائيةٌ
أمام الضوء فى المرسمْ ؟
وكفّ الخصب خاليةٌ . .
من الدينار . . والدرهمْ . .
ورغم الجوع . . رغم العُرى . .
ما فرّطتِ فى المعصم
وصدرك نابض بالحب . . والأشواق
وقلبك لم يزل ثرا . . يضخّ الخير . .
ومدَّ ذراعه المشتاقُ . .
فاهتزت جدائلها إلى الأعماق . .
وأنهضها من الكبوة . .
وكحّل عينها بالزهو والصبوه . .
وكان عناق . .

ورغم الهمسِ
راح يمزّق الأستار عمن أجهضوا أحلامها بالأمسْ
وألبسها ثياب العرس .
وعاد النهر بالفيضان غلاّبا
وعاد الموج ضحاكا . . ووهابا
يدغدغ خصلة الشاطىء

وينشر فرحة الإنسان . .
وظل بلهفةٍ يسألْ . .
إذا كانت عقود الفُلِّ ناصعة . .
بصدر حبيبتى أجملْ
لماذا نغرس الأشواك فى الطرقات يا حبى ؟
لماذا نزرع الحنظلْ ؟

ملوى : محمود ممتاز الهوارى



شعر

الرحلة الثانية

علي الفزاع

لها القلب يورق حين تمرّ
وتزهر بين الشفاه القصيده
لها حين يخنقني الدمع
في آخر الليل ،
أعلن طقس الحضور

أراها . .
أمدّ يديَّ إليها ،
وأغرق في لجة من شذاها
ولكنها مثل كل النجوم ،
تظل بعيدة . .
لها الحب من دون كل الصبايا
لها الحب حتى وإن منحته سوايا
وها أنا أعلن في مجمع الفقراء ،
بأنك تبقين طاهرةً مثل أولى الخطايا ،
وأني سأوقد ليلة عرسك شمعة عمري الوحيده . .

هي الآن في غبش الفجر حالمةٌ
ونسيم الصباح يدثرها بالندى ،
ربما لحظة وتفيق . .

فعاشقها ، وحده من يفكّ طلاسمها
وحده من تفتح بين يديه براعمها
في الطريق يحاصره التافهون ،
وجيش من الأدعياء يسدّ عليه الطريق . .
تيمّم قبل المسير ببعض التراب ،
وخبأ في الصدر ، في وهج الجرح ،
صورة طفلة . .

وقال لمن شيعوه من الفقراء ،
أنا لا أصدّق أن المواسم تأتي ،
عجافاً . .
ولكن من يحصدون السنابل قلّة . .

طويلاً تردد قبل الرحيل ،
ولكن بعض القرى في الجنوب ،
ألحت عليه
وقيل رأوه يمسّح دمعة حزن ،
على خدّ إحدى القرى في الشمال
يقال رأوه يعلم مثل نبيّ ،
ويسرف في قول مالا يقال . .

تجمّع من حوله المخلصون ،
وساروا . .
ولكن ناقته في الطريق تداعت
وعشش في منكبيها الكلال
ترجل عنها ،
وقبّلها في الجبين ،
وسار على قدمين بغير نعال . .

لمن تنشد الآن يا سيد العاشقين ؟ . .
لمن تنشد الآن يا سيدى ،
ولحنك يعزفه الآن لص وقاتل
إلا م تردّد لحنك بين الوفود
وبعد قليل سيغضب منك شيوخ القبائل
لمن تنشد الآن يا سيدى . .
لليلى . . ؟
لقد سرقوها ،
وزُيّف وجه الطفولة منها
وها هي ترقص في حانة للسكارى ،
فإن هوّم الشاربون ، تولّت
وراحت تضاجع خلف الستار مقاول . .
تشاغل بالصمت ملء احتمالي ،
وقال :

هو النهر لا يخذل الأرض ،
حتى وإن خذلته الجداول
وقد علّمتني البلاد التي أنكرتني
بأن العصافير حين تجوع تقاتل
وأن التراب يظل لمن حرثوه ،
وأن السماء مع المخلصين تقاتل

قليل هو الحبّ في زمن الأدعياء
ولكن لكل زمان نبيّ ،
فمن قال إن أبا سالم ليس من هؤلاء
تجّمل بالصبر حتى تلظي ،
وأوغل في العشق حتى توجع فيه السؤال
فقمح الطفيلة يعطى ،
وتين الطفيلة يعطي ،
ولكنّ زُغْب الحواصل باتوا ثلاث الليالي
بغير عشاء . .

فلله أنت ، ولله صمت الإباء .

هو الآن في باب عمان شوقٌ يدقُّ ،
ولكنّ بوابة الوصل لا تستجيب
توسّل بالحب ، أظهر ختم النبوة ،
وشم الطفيلة في ساعديه ،
ولكن عمان لا تقبل الأنبياء
لك الله يا سيد العاشقين
ألا اقرأ سينفتح الباب ، إن
تتلُ فاتحة الفقراء .

يا شجر الزّاب
يا شجر الزيتون
فى زىَّ في عجلون
في كل بقعة من وطني المحزون
لا تستنم للريح
لا تسبل الأهداب
يا شجر الزيتون ــ يا شجر الزّاب

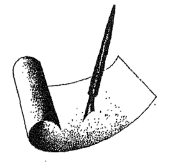
الاردن : علي الفزاع

شعر | العقل والعاطفة

سـأنتخب العقـل .. لا أحفـلُ ... فـلا شـك تـرتـيـبُـهُ الأولُ
ألَـسْـتُ إمـامـاً بـهِ كـلُّما ... أحـاط بىَ الـعـالمُ المقْـفَـلُ ؟
أبى وأخـى وصـديـقـى الـذى ... يُمـرُّ صـداقـتـهِ أقـبـلُ
احـاورُهُ وهـو مـن رقـةٍ ... وبـاسٍ اعـزُّ بمـا يـبـذُلُ
فـلا عقـل للمـرء مـا لم يكنْ ... مَـعَ الكون يمضى ولا يـذْهـلُ
يحـطِّمـهُ وهـو أسـطورةً ... من الـوَهْم يجتاحهـا المِغْـولُ
ويحـويـهِ فى قـبـضـةٍ أو عـلى ... أفـانـينَ تـضـعُـبُ أو تـسْـهُـلُ
شُـمُـولٌ هـو الـعقلُ لا حُـفْرةٌ ... ولا هـو مُـسْـتـنـقَـعٌ مُـهْـمَـلُ
فـليس يُـقـالُ لـه : مـؤمـنٌ ... ولا كـافـرٌ .. بـل هـو المـرسَـلُ

وقـلتُ لـعـاطـفـتي : مـرحـبـاً ... وأهـلاً فـإنـكِ لى مَـعْـقِـلُ
ويـا قُـبـلةَ الحـبِّ محـمـومـةً ... ومَهْمُـوسَـة حينـهـا أخجـلُ
ويا شوقُ .. يـا قلبُ .. يا عـالمـاً ... تـضـجُّ رؤاهُ وتـسْـتـفْـحـلُ
ويـا أيها الـوعـدُ وعـدُ الهوى ... بـك الشمسُ تـطلُعُ اوْ تـأفـلُ
تهـزّ الضلوعَ .. فهـل يـرتجى ... سوى الخدِّ والنَّهْـد مَن يعقلُ ؟
وتـبني الـلقـاءات فى هـيـكـلٍ ... تـقـدَّسْتَ يـا أيها الهيكـلُ !
نُـحـب الجـمـالَ وإلهـامَـهُ ... فلولا الجمـالُ خبـا المشْعـلُ
هـو الكهـربـاءُ وأسـلاكُهـا ... قُشَعْـريـرةٌ عنـدمـا تُـوصَـلُ
سـأنتخبُ القلبَ .. لا تُنكـروا ... عـواطـفَ قـلبٍ ولا تـسـألـوا

لبنان : سليم الرافعى



القصة

○ عام مقتل الآنسة « م »	أعراب إبراهيم
○ انت شنو	طه وادى
○ سفينة المساكين	خضير عبد الأمير
○ الجفاف	أحمد دمرداش حسين
○ المطاردة	مصطفى نصر
○ ميلاد قديسة	السيد القاضى
○ عند حدود المتاهة	نعمات البجيرى
○ إجنحة قديمة	محمد كشيك
○ العودة إلى الوطن المفقود	سعيد بكر
○ سهرة العسل البرى	محمد الشركى

أعراب ابراهيم

قصة: عام مقتل الآنسة «م»

(١) السيدة « ك » تتنبأ بالحادثة قبل وقوعها

فى الساعة الثانية ليلا بالتحديد سمعت ارتطام جسم ثقيل بالبلاط ، كان زوجى مستغرقاً فى نومه ـ يتناول حبات الفاليوم لتهدئة الروماتيزم ـ شقة الآنسة « م » تقع فى الطابق الذى يلينى مباشرة ، كثيراً ما أسمع حوارها مع أشخاص يزورونها فجأة فى منتصف الليل . . كنت أسمع صعودهم . . أظن أنهم ثلاثة الآنسة « م » كانت بادية العصبية فى الأيام الأخيرة . أستطيع أن أحدد لك منذ تلقيها رسالة كنت صاعدة فى نفس اليوم صادفتها وهى تفتحها بلهفة لم تنتظر حتى تصل إلى شقتها لم تحيني كعادتها . اكتفت بأن رمقتنى بنظرة سريعة جعلتنى أجزم بأن الآنسة « م » لم تكن عادية . فى ليلة تلقيها الرسالة كان لدى إحساس بأن شيئاً ما سيقع . . وفعلا تأكد إحساسى . آه مسكينة الآنسة « م » قل لى سيدى المفتش هل هى فعلا آنسة !!؟؟ كانت تتصرف كسيدة مجربة . نهاية غير سارة لفتاة فى مثل سنها . تريد الحقيقة يا سيدى المفتش منذ أول رؤيتى لها لم أطمئن لمصيرها . . الشهادة لله أنها كانت محترمة سمعتها فوق الشبهات هل صحيح ما سمعت ، أنكم سيدى المفتش لم تعثروا بعد على من له صلة قرابة بها ؟؟ محتمل قد تكون بلا أهل . . قلت لك من يوم مجيئها إلى هذه العمارة وأنا أنتظر أن يقع حدث ما . وها هو قد وقع . . زوجى يشكك فى قدرتى على التنبؤ . . . يحدث ذلك على شكل إحساس داخلى بالكآبة والقلق ، وباضطراب يفقدنى القدرة على التحكم فى حركات يدى . . . قبل الحادثة كسرت كوبين زجاجيين وصحنا . . آه صحن عزيز على ، يرجع تاريخه إلى عشر سنوات مزين برسم جميل لطاووس . . آه لو تعرف سيدى المفتش كم هو جميل ذلك الطاووس . . ألم يسبق لك أن كسرت شيئاً عزيزاً عليك ؟؟؟ لكن قطعاً لن يكون لديك صحن فى مثل روعة ذلك الذى سقط منى .

(٢) الأستاذ المتقاعد يتساءل : كم هو الدخل الفردى لجين فوندا ؟

لأعرفك بنفسى أولاً . يا سيدى المفتش ؛ أنا أستاذ أحلت على المعاش ، بالرغم منى ، وأكرر بالرغم منى ، من أسرة ريفية لم يبق منها إلا هذا الواقف أمامك لا تعمر طويلا أبى رحمه الله مات وهو فى الخمسين ، أمى عاشت بعده سنتين ثم فاضت روحها . . لم أكن أعرف أن الحزن يقتل صاحبه حتى رأيت أمى صبورة مخلصة وطيبة ، أما أبى فقاس أذاقها الأمرّين . . رحمها الله . . . لا أظن أن وقتك يسمح بأن تسمع قصة مجيئى إلى هذه المدينة من أولها ، سأختصر ، لا داعى لذكر طفولتى ، لدى مشروع لكتابة قصة حياتى لكن لم أقرر بعد هل سأكتبها على شكل مذكرات ، أم على شكل سيرة ذاتية ، لا شك ستقول ماذا فى مذكراتى أو سيرتى الذاتية ، فإنا لم أشعل حرباً عالمية ، ولم أشارك فى فى مفاوضات للسلام ، ولست أديبا وإن كنت حاولت فلم أفلح قصيدة أو قصيدتين فى إحدى المناسبات ، ومقالة فى فوائد الصبر أعرف أنه لا أحد سيغامر بتمويل مشروعى ، لكن الشهرة شىء جميل يا سيدى

المفتش . . . الشهرة تأتي بالمال . . في نظرك كم هو الدخل الفردى . . لجين فوندا « عشرة ملايين »! عشرون !! مائة مليون !!! تصور يا سيدى المفتش أن راتب التقاعد لا يكفيني إلا لمدة نصف شهر وبشق الأنفس ــ لا جرائد ــ لا قهوة ، لا تستطيع سيدى المفتش أن تعرف مدى تعاستى ، فالحياة بدون قهوة لا تحتمل ، الجرائد يمكن الاستغناء عنها أما القهوة فصعب الجرائد أصبحت أعرف ما ستكتبه منذ عشر سنوات من منا لا يعرف أن هناك أزمة . هذا أعيشه أكثر من الجرائد ، لا تقلق سيدى المفتش تسألني عن الآنسة « م » ماذا سأقول لك ! كساكن قديم فى هذه العمارة أعرف أنها جاءت إلى هنا فى الصيف الماضى . . أذكر أنى فى الساعة التاسعة صباحاً أفقت كعادتى متأخراً فسمعت صوتاً نسويا ــ فى هذه العمارة يا سيدى المفتش ليس لدينا إلا العجائز ــ مما أثار استغرابى فتحت الباب فرأيتها تخاطب الحمال بحدة . . قد يكون حصل بينهما جدال حول الأجرة آه يا سيدى المفتش كم هم شرهون هؤلاء « الحمالة » متران فقط ، ويطلب منك ثمنا خيالياً !! لكن تريد الحقيقة . . الوقت أصبح صعباً ، لا علينا . . فى ذلك الصباح رأيتها كانت ملامح وجهها توحى بأنها تعانى من شعور ما ، فسرته فى تلك اللحظة بأنه شعور من يستأجر بيتاً جديداً ، لكن تأكدت فيما بعد أن تفسيرى كان خاطئاً ظل ذلك التعبير ملازما لوجهها ، أجهدت نفسى خمس ليال بالتتابع مستعيناً بمعلوماتى فى التحليل النفسى وانتهيت إلى أن الآنسة « م » تعانى من حالة « ذهان » Psychose فى مرحلته الأولى . . « والذهان » يا سيدى المفتش يظهر حين يصبح الواقع مؤلماً يعجز معه الشخص على مواجهته يمكنك سيدى أن ترجع لكتاب « فرويد » الموجز فى التحليل النفسى ، ففيه شرح مستفيض لهذه الحالة . .

والكتاب قطعا سيفيدك وأنصح كل مفتشى الأمن بقراءة « فرويد » . . . لا علينا فى نظرك سيدى المفتش هل ترى فى حادثة الآنسة « م » جريمة مدبرة ؟ . . من يكون المستفيد من موتها ؟ هل بحثتم عن أعداء الآنسة « م » مسألة الأعداء هذه يا سيدى المفتش جد مهمة . . ابحثوا فى مذكراتها أو أوراقها الشخصية ، قد تجدون أسماء أو عناوين أو أرقام الهاتف . .

أظن سيدى أن هذا قد يساعدكم فى الكشف عن غموض الحادثة ، أما سكان هذه العمارة فلا يوثق بأقوالهم ، أتعتقد أن السيدة « ك » قد تفيدك . . إنها صماء . . . والسيد « ع » نوبات الصَّرع تجعله لا يفارق فراشه . . وحتى أنا يا سيدى المفتش لن أفيدك فى شىء مهنة الطباشير أنهكتنى وها أنت ترى الخاتمة لا قهوة ولا جرائد والروماتيزم اللعين ينهش مفاصلى . أحمد الله أننى بقيت أعزبا . . وإلا كانت لى الآن امرأة عجوز ثرثارة تفسد على خلوتى . كالسيدة « ك » صماء مصابة « بالفالج » تكسر الأوانى وتدعى أنها تكشف الغيب . . . آخر امرأة عرفتها قالت لى إننى عجوز مكرمش الوجه ولن ترضى أبدا أن يشاركها الفراش منحوس مثلى قل لى سيدى المفتش هل أنت أعزب أم متزوج ؟ آه لو تعرف مدى رغبتى فى معرفة القاتل . . يقولون إن للمجرمين صفات مميزة « لامبروزو » يرى أن المجرم تكون له عادة جمجمة كبيرة . . وحسبما أراه فى بلدنا فالأغنياء هم أصحاب الجماجم الكبيرة على الأرجح . . هذه « الأرجح » لا ضرورة منها يمكنك أن تزيلها سيدى المفتش لكن هل تظن أن شيئاً ما يتغير . . . لا أظن . . لا أظن . . راتبى لا يكفينى والآنسة « م » انتحرت أم قتلت لا أعرف بالتحديد !!؟؟ أنا فى حاجة إلى كأس قهوة يا سيدى دماغى منتفخ فى حجم بطيخة ، سرعة الأحداث تزعجنى لم أعد أحتمل ، لم أعد أفهم . . . وإلا ما معنى أن تموت الآنسة « م » ولا تموت السيدة « ك » !!! هل تملك جواباً يا سيدى المفتش ؟

(٣) السيد « ع » لاحظ بأن الفقراء تكاثروا بشكل مخيف !

عادة أدخل إلى البيت متأخراً لا أستطيع تحديد الوقت . . بالتقريب ما بين الساعة العاشرة والحادية عشرة ، طبيعة عمل تفرض على هذا التأخير ، أسكن فى هذه العمارة منذ أكثر من عشرين سنة ، وهذا بالضبط هو الزمن الذى قضته زوجتى فى قبرها فى هذا البيت سيدى المفتش أقمت زفافى الأول وسيكون الأخير أجل فى مثل سنى على أن لا يفكر فى الزواج مرة ثانية . .

تعرفت على « نفيسة » اسم زوجتى ما رأيك ؟ جميل اسمها اليس كذلك ؟ . . . آه لو رأيتها فهى أجمل بكثير من اسمها ، هذه الجارة المقتولة كانت تشبهها فى تصفيفة شعرها وفى مشيتها ليرحمها الله حرام أن تنتهى بمثل هذه النهاية . . أنا أشك أن تكون انتحرت . . الانتحار يا سيدى المفتش لا يحصل إلا فى حالة واحدة . . هل تأكدتم من أنها فعلاً آنسة . . أقصد . .

وأنت تعرف يا سيدى أن فتيات هذه الأيام يفقدان بكارتهن بسرعة ، ، ثم يندمن بعد ذلك وليتها تتوقف عند هذا الحد !!! هل فحصتم الآنسة « م » محتمل أن تكون حاملاً رَجُل بشاربين كنت أراها معه باستمرار حتى وقت متأخر من الليل يتحدثان بهمس ؟ وسرعان ما ينقلب همسهما إلى جدال بلهجة غاضبة يفترقان بعدها وهى حزينة كنت ألمح على خديها دمعتين أقسم يا سيدى المفتش أنهما دمعتان ، قد تقول إن قوة النظر عندى ضعيفة لكن ، قل لى : لماذا كانت تمسح وجهها فى تلك اللحظة بالذات !!؟ حقا إن منظر إمرأة تبكى مؤثر « نفيسة » امرأتى

كانت تبكى هى الأخرى حين أصرخ فى وجهها ـ فى الأيام الأخيرة لم أعد أفعل ـ آه يا نفيستى كيف أنت الآن ؟! باردة فى قبرك وشتاء هذا العام بارد جداً ، سيدى إحذر من نزلة بردٍ قد تقعدك فى الفراش.تريد أن أحدثك عن الآنسة « م » مسكينة !! أنا لم أعرف خبر الحادثة إلا اليوم ، اليوم هو عطلتى الأسبوعية لا أغادر البيت ، ماذا سيفعل رجل عجوز ووحيد مثلى فى شوارع المدينة . جئتها وأنا ابن العشرين سنة تصور هذا الشارع الذى تراه الآن وحتى هذه العمارة لم يكونوا موجودين كانت هذه المنطقة خلاء . . . المدينة كانت محصورة فى الشارع الرئيسى الذى كان يسكنه الفرنسيون وحدهم ويمنع علينا نحن . . الحمد لله الآن لم يعد عندنا شارع خاص بهم يقولون هكذا . . لكن هل صحيح يا سيدى المفتش ما أسمعه هذه الأيام أن الفرنسيين سيرجعون مرة ثانية ؟؟؟ لن أكذب عليك إذا قلت لك أنى لا أقرأ الجرائد ، وليس لدى مذياع أو جهاز تلفزة . . كل ما أقرؤه قصص بوليسية هل سمعت بأرسن لوبين ؟؟ لا أظنك إلا قرأت عنه ، ، اللص الظريف ، يسرق من الأغنياء ليعطى للفقراء مثل هذا اللص يجب ألاَّ يدخل السِّجن ، أرى وهذه مجرد وجهة نظر خاصة يا سيدى المفتش أن نقوم بمثل عمل أرسين لوبين إذا كنا فعلا راغبين فى تقليص الفوارق الطبقية . . لأنى لاحظت بأن الفقراء تكاثروا بشكل مخيف وهذا لا يشرف سمعة هذا البلد . . إنك ولا شك سيدى المفتش لا تشاطرنى نفس الرأى وهذا بديهى بحكم مهنتك فرجال الشرطة يكرهون اللصوص ولو كانوا ظرفاء كأرسين لوبين . لكن ألا ترى سيدى أنه إذا لم يكن هناك لصوص فلن يكون لديكم ما تفعلونه !!! آه يا أرسين لوبين حتما سيقبضون عليك ويرصونك فى السجن . . . غير أن عزائى أن سجون فرنسا أقل عفونة فى هذه التى عندنا . . . أعذرنى يا سيدى المفتش إن أطلتُ عليك ، أعترف أنى مخطىء « نفيسة » امرأتى كثير ما نبهتنى إلى هذا الخطأ ، تسميه عيباً ، وهى تؤكد أنه عيبى الوحيد . تقول إننى أريد أن أقول كل شىء دفعة واحدة ، وأتكلم فى مواضيع عديدة دون ترابط منطقى لا تقلق

تريد أن أحدثك عن الآنسة « م » . . غيابى بحكم عملى . . جعلنى لا أعرف الخبر إلا متأخراً . . . يالها من حادثة فظيعة !!! انتحار . . . لا . . . أشك فى ذلك هناك لغز وراء الحادثة . . يد خفية . . . أو أكثر من يد واحدة . . عصابة . . أو حتى دولة أجنبية . . أكيد أن هناك سرًّا « تشارلوك هولمز » وحده يستطيع معرفة اللغز . هذا لا يعنى يا سيدى أنى أشك فى قدرتك البوليسية ، إنما « هولمز » هذا عبقرى لولا نعمته لأكل الإنجليز بعضهم البعض !!! البارحة قرأت عنه قصة لضحية فيها تشبه قصة الآنسة « م » طويلة ممتلئة شعرها الأشقر ينسدل على الكتفين بطلاقة . . . نظراتها توزعها بنوع من الحذر مشيتها تكشف عن ساقين بضتين هذا الوصف الأخير من إضافتى . . لأنى سيدى المفتش لا أستطيع أن أتقبل ساقين وكفى . . يعنى ساقين فقط « نفيسة » زوجتى لم تكن لها ساقان فقط ، كانتا بضتين بيضاوين الآنسة « م » على النقيض ساقاها منفرجتان قليلا ، وتميلان للنحافة ، لأشك أنك يا سيدى المفتش تتفق معى على أن السمنة أكثر ملاءمة للأنثى . . وطظ على المقاييس الجمالية الجديدة . يقولون الجمال فى النحافة . . أنا شخصيا لا أستسيغ المرأةالنحيفة . تبدو لى كمعزة جرباء مريضة بالإسهال . . . السمنة دليل العافية والصحة . . لا تخجل سيدى المفتش وقل لى : هل زوجتك سمينة أم نحيفة ؟ لا أظنها إلا كنفيسة زوجتى . . . آه يا نفيستى لماذا رحلت باكراً ، وتركتينى وحدى !!! لا تؤاخذنى سيدى المفتش إذا توقفت عن الحديث فأنا كما ترى تؤلمنى الذكرى ولا أقدر أن أتمالك نفسى ، بى رغبة فى البكاء لا تقاوم دعنى الآن . . . فهل يرضيك أن ترى عجوزاً فى سن أبيك أو أكثر يجهش بالبكاء ؟!!

(٤) السيدة « ن » تتكلم نيابة عن زوجها وتصرح بأن كل سكان هذه العمارة بدون ذاكرة

سأتكلم نيابة عنه ، يا سيدى المفتش فهو كما تراه عاجز عن الكلام قد لا يسمعك وإن رفعت صوتك عالياً نقابى جرب الاعتقال أكثر من مرة فى الخمسينات حين عرفته كان جذوة متقدة . . الآن يكتفى بالجلوس قرب النافذة صامتاً يراقب أطفال الحى يتقافزون ويلعبون بالكرة يتفرق الأطفال ويبقى هو شاخصا يبصره إلى حيث كانوا يلعبون لا يفيق من سهومه إلاَّ بعد أن أشده من يده أقوده إلى المرحاض أعرف أوقات تبرزه ، إذا لم أفعل ، قد يتبرز فى ملابسه فعلها أكثر من مرة ، لا أكتمك سراً إذا قلت لك أنه لا يعرف طريقه للمرحاض جربت معه أكثر من مرة ودائما يقف فى منتصف الطريق ، ذاكرته لم تعد تسعفه نسى ماضيه وأسماء أصدقائه قبل أن يصيبه هذا المرض اللعين ، كان يقول لى إن زماننا انتهى ، علينا أن نفسح الطريق للأجيال الأخرى ، نحن مجرد قنطرة ، ، ويأسف لكون البعض ممن شاركوه مرحلة الخمسينات يصرون على البقاء . . . أنا لست نادمة على أنى أقضى معه لحظاته الأخيرة . . فهو بالنسبة لى يجسد تاريخاً عزيزاً على ، صحيح أنه الآن عاجز وبدون ذاكرة . . . لكن ليس وحده . فكل سكان هذه العمارة يعيشون هذه الحالة . . كل بطريقته الخاصة

أعرفهم واحداً واحداً . . . فالسيد « ع » دائم الهذيان بامرأة يقول بأنها كانت زوجة له يعود متأخراً ويقول إن طبيعة عمله تفرض عليه ذلك . . . وأى عمل ؟ لو سألته سيدى المفتش عن عمله لاحمر أنفه خجلاً . تريد الحقيقة . . مهنته غير شريفة يتعامل مع زبائن من نوع خاص إنه سيدى المفتش يتاجر فى بنات الناس رأيته أكثر من مرة يتجسس على الآنسة « م » حاول التقرب منها كنت بصدد تحذير الآنسة « م » منه ، لكن المسكينة رحلت عنا ، نهاية قاسية لفتاة فى سنها !!!

أما الأستاذ هو يقول أنه أستاذ لكنى لا أثق كثيراً فى ادعاءاته ، فمن يوم عرفته ، وهو يتحدث عن مشروع كتاب يقول إنه عن حياته ، لا أدرى ما سيكتبه هذا البغل . . لو كان فيه خير لما بقى أعزب حتى هذه السن المتأخرة ، أتريد الحقيقة يا سيدى المفتش ؟ كل سكان هذه العمارة لا يوثق بهم عجائز فقدوا ذاكرتهم وأنا وحدى يا سيدى أشقى بذاكرتى . كانت الآنسة « م » ستكون عزاء لى . . آه لو تتصور مقدار حبى لها وإن لم تمض على وجودها معنا سوى فترة قصيرة . . آنسة محترمة والله يشهد على ما أقول . . لو لم يكن زوجى عاقراً لتمنيت أن تكون لى بنت تشبهها !!! يقولون يا سيدى المفتش أنكم لم تعثروا بعد على أحد ممن له صلة قرابة بها . هؤلاء الذين قتلوها ماذا يريدون منها ؟؟؟ أظن أنها لا تملك مالاً ولا جواهر . فهى على ما يظهر من أسرة متواضعة فى الحادثة غموض يا سيدى المفتش ، أنا ليس لدى ما أقوله لك أكثر من هذا فالآنسة « م » غُصّتها فى قلبى وأنا جد حزينة . . . قل لى يا سيدى المفتش ـ متى سيكف رجال المباحث عن استدعاء زوجى لملء وإمضاء ورقة المعلومات ؟؟؟

(٥) تتمة : بعد سنوات !!! من مقتل الآنسة « م » آخر شاهد يسأل أين سيذهب ؟

لا أدرى هل أنت الذى جئت فى عام مقتل الآنسة « م » أم أن سيداً آخر هو الذى جاء ؟ على كل يا إبنى ، ذاكرتى ضعيفة فلا تؤاخذنى سكان هذه العمارة كانوا يتناقصون . . يختفى الواحد منهم وكأنه لم يكن . الاستاذ المتقاعد آخر ساكن شاهدته وفى الغد وجدوا جسده مقطعاً فى سطل القمامة أمام العمارة لا أحد يغامر باكتراء الشقق الفارغة ،،، سمعت يا ولدى أن صاحبها أفلس ، وأنها ستباع فى المزاد العلنى . . . لا شك تعرف أكثر من غيرك مصيرى بعد انتقال هذه العمارة إلى ما لك جديد . قل يا ولدى أنا فى سن جدك لا تكذب على . يقولون إن العمارة ستهدم لِيُبنى محلها فندق للسياح الأجانب . . . وأنا أين سأذهب ؟؟؟؟

المغرب : أعراب إبراهيم

قصة: إنت شنو..؟!

لا يدرى كيف خرج من دار خالته ملكة الدار . ترك الحارة . مضى وحيداً . مرّ عبر بوابة عبد القيوم . ضريح المهدي يضفى على أم درمان النائمة سحراً خاصاً . يسير وحده ضائعاً فى شارع كبير . أحس أنه يحمل أحزان النائمين . الكتمة والعتمة تحطيان به . وصل إلى الطوابى التى بناها المهدي فى حضن النيل ليقاتل الإنجليز من خلفها . عندما كان طفلاً زار هذه المنطقة أكثر من مرة . ليت أيام الطفولة تعود ؟ أبوه كان مرتبطاً بالضريح وبالطوابى .

-- جدك الشيخ الطيب استشهد هنا يابشير . لم تُخفه مدافع الانجليز . لم يستسلم . دماؤه جرت فى مياه النيل .

سار بحذاء شط المقرن ، حيث يلتقى النيل الأزرق بالنيل الأبيض ، وتلتقى أجزاء العاصمة المثلثة : أم درمان والخرطوم بحرى وغربى . الليل لم يزل صبياً بعد ، لكن الناس نيام . هذه الليلة ليست مثل أيام يناير المعتادة . الجو رطب خانق . بدا تائها فى الضوء الخافت ، كما تاهت معالم جزيرة تُوتى . توتى ياتوتى . . لماذا أنت تائهة فى الظلام . النيل الأزرق . . ساكت ، صامت ، مثلك يا توتى . !! الضفة الأخرى تبدو صلعاء ، لا زرع ، ولا حركة ولا كلام . الناس نيام . نيام ؟ ! وقف يتأمل طيفه الغريق فى مياه النيل الأزرق ، وهو ليس بأزرق . كلام . كلام . نيام . . نيام ؟ تحسس موضع قدميْه برفق ، وقد غاب القمر من السماء .

الليلة تعمّد أن يزور بيت الخالة . يعرف جيداً أن بابكر الذى تعلل بزيارته غير موجود . قابلته الخالة فرحة . المرأة تعرف بالفطرة أشياء كثيرة . شىء ما أربكها ، لم يدر فى البداية ما هو ؟ ! ظلت تخرج من حجرة إلى أخرى كأنما تبحث عن شىء مفقود تفعله من أجل الزائر العزيز . نادتْ بصوت عال :

-- عزة . تعالى يا عزة . بشير هنا .

أنارت عزة حوش الدار كما يضىء الدرويش ساحة المريدين . رآها تقبل متشحة ثوبها الأبيض . عادت إليه الروح المغتربة . لكن القطب أشاح بوجهه . يالك من قاسية أيتها المحبوبة . أعلم أنك تتعجّلين الخطبة ، وأنا كذلك وكرامة الشيخ المهدى . لكن جنيهات الوظيفة مستها روح شريرة .

وصلت خيوط دخان الفحم حيث تعد الخالة الشاى . الدخان جعله يتخيّل نفسه فى عالم أسطورى . هو الشاطر بشير ، وهى ست الحسن والكمال ، خطفها على فرس وطار بها . . إلى قصر عال . . طوبة من فضة وأخرى من ذهب .

-- اشرب الشاى يا بنى .

نظر إلى الكوب الوحيد مرة ، وإلى عزة أخرى . عادت الخالة إلى داخل الدار ، وعاد هو إلى داخل نفسه . حاول أن تقول شيئاً يازول . الكلمات تموت دوْماً على شفتيه . يقتلها الفقر . لفّتْ عزة الثوب الأبيض فى حياء ، محاولة أن تبعد عينيها حتى لا تلتقيا بالعينين الحائرتين . جداً عجيبٌ أمرك يا عزة . لِمَ أنت صامتة ؟ لا شىء بالمرة إنه صمت العذارى .

الحـزن الـذى يكسـو وجههـا يشى بـأن الأمـر ليس خجـل العذارى !! .

سبع سنوات مضت وهى تعيش عـلى أمل أصبـح سرابـاً لو كنت تحبنى كما تدّعى لأعرستَ منذ سنوات . كثيرات من جـاراتى وصـديقـاتى جـاءهن العـريس ، بـل إن بعضهن تزوجن . . وأنجبن ، وأنت تضيّع زهرة شبابى !! .

من المسئول عن موت البسمة على فم العذارى ؟ ! لا يزال الأمل يراوده . لابد أن يقول شيئاً . إذا جَبُن المرء أمَام من يُحب فماذا يصنع إزاء من يكره ؟ ! .

-- كيف أنت ياعزة ؟ .

-- وإنت شنو ؟

انضمت الخالة إليهما فى حوش الدار ، وأخذت تثرثر عن بنات الجيران اللاتى جاءهن العريس ، وعن بابكر الذى يعمل دائماً فى الليل ، ياكبد أمه !! أحس أن سطح الحوش يغوص به إلى قعر بلا قرار ، وسؤال عزة يتردد بعنف وصخب : إنت شنو ؟ ! .

* * *

حـاول أن ينتقـل من ناحيـة النيـل الأزرق إلى نـاحيـة الخرطوم . بينما كان يعبر الشارع سـاهماً بـالقرب من فنـدق هيلتون ، ظهرت فجأة سيارة مرسيدس تسير بسرعة شيطانية . لم يتحرك وقف كأنما ينتظر خاتمةً خرافية لحياة عبثية . اختلطتْ فى ذاكرته المجروحة عوالم شتّى : قبة المهدى ، طيف جده ، ووالده ، صورة أمه وعزة ، رئيسه فى العمل . . ألـوان قوس قُزح . توقفت السيارة على قيد إصبع ، وصوت الفرامل يحدث شرخاً فى سكون الليل . نزل منها ــ هـائجاً ــ رجـل ضخم فخم ذو عمـامة كبيـرة ووجه يلمـع فى الظلام . كـاد يسقط إعياءً ، لولا أن أمسك الرجل الفخم الضخم بتلابيبه . لم يعد لـديه آذان تسمـع شيئاً . . فشيئـاً . . بدأت . . تصـل . . إلى . . مسـامعـه بعض الكلمـات : بهيم . غشيم . كلب ضـال . من أين جئت ؟ لم تبدر منه أية حركة أو كلمة . هزّه الرجل وهو يقذفه بعيداً ، كما تُقذف الليمونة بعد عصرها ، وصاح فيه :

-- إنت شنو ؟

طار الرجل الضخم الفخم بالسيارة كأنه عفريت ، ذاب فى ليل بلا ضفاف ، وسؤاله لا يزال يملأ مـا بين النيـل الأزرق والسماء . وصوته يردد فى عنفٍ وقسوة : إنت شنو ؟ ! .

* * *

أحس أنه يتوه بين شوارع العاصمة كما تضيع سمكة صغيرة فى بحـر لجىّ . مر أمـام قصر الصـداقة ، بـدت فى الناحيـة الأخرى لافتة كتِب عليها « النصب التذكارى لإراقة الخمر » جف ريقه . . تمنّى أن يبصق ، حتى هذا لم يعد قادراً عليه . انعطف ناحية حىّ المقرن ، قدماه تسيران دون وعى ، تعرف طريقاً قطعته سبع سنوات . هذه هى النتيجة . . التعب . . الظلام . . الوحدة .

أصوات متنافرة بعيدة تأتى من داخل سور حديقة الحيوان . أحس أن صوته حبيس . أدرك أنه يسير فى الظلام . الذى فى داخله ظـلام لا يـرى فى الكـون نـوراً . ثـارت فى داخله العواصف ، كاد يشك فى أنه يحب عزة . كيف يشك فى الشىء الوحيد الذى يؤمن به ، ويستمد منه الأمـل والألم . تمنى أن يبكى على من ، أو على ماذا ؟ لا يدرى ؟ !

بدأ الجوع يزيد من إحساسه بالكآبة والعجز . لو كان العجز رجـلاً لقتله . لكن العجز الآن هـو أنا . أنـا بشير إبـراهيم الطيب ، حفيد الشيخ الطيب الذى كان من أنصار المهدى منذ مائة عام . حدثنى الأب كثيراً عن بطولاته وكراماته ، صار كما تصورته المثال الكامل للإيمان والرجولة والبـطولة . كـان أبى يصحبنـا ونحن صغار كى نـأخذ العهـد بجوار الضـريـح . ويطلب منا أن نقرأ سورة « الإخلاص » إحدى عشرة مرة . ثم يناجى كل منا ربه بما يريد ، وسوف يُستجابُ له . ورث أبى عن الجد بعض فدادين ، يشم فى ترابها ذكراه . الأرض بالنسبة لـه كـانت كـل شىء ، فهـذه وصيـة الجـد : « الأرض هى العرض . من يبع أرض جدوده فقد باعهم بثمن بخْس » . استجاب أخى الكبير للوصيّـة . أما أنـا فقد تـركْت الأرض والريف بحثاً عن الـوظيفة وحيـاة المدينـة . منذ الصغـر وأنا لا أقدر على الصبر والانتظار . عملت سـاعى بريـد فى هيئة التنمية الدولية . كل يوم أذهى بخُرْج من الخـطابات وأعـود بغيره . الخطابات تذهب وتجىء . تجىء وتذهب . أما التنمية فعلمها عند علاّم الغيوب . حسبت أنى بالثلاثين جنيها أستطيع أن ألبس جلباباً أبيض ، وآكل خبز القمح ولحم الضأن ، وأن أدخر مهر عزة ، وأبر أمّى وجدتى . لكن الغلاء ظل يسمن على راتبى وبعض نضرة كنت أتمتع بها قبل العمـل . يوم أستلم الـراتب تحاصـرنى روح أبى عـاتبـة : لم تـركت أرض جـدك يـابشيـر ؟ لم بعت الثـوب الأخضـر بجلبـاب أبيض : إنت شنو ؟ ! .

* * *

اختلطت فى الـرأس المتعب عـوالم الاحيـاء والأشياء ، وتداخلت الأحلام والكوابيس . مضى فى طريقه وشبح الرجل

لضخم الفخم والسيارة المسرعة يطاردانه . رغم الجوع والوحدة أحس أنه يملك ميزة لا يملكها سواه . إنه وحده يقظان والكل نيام . تمنى أن يلقى بنفسه فى النيل حتى يتطهر ، ويخرج منه رجلاً آخر ، فيه شىء من جذور الجد الطيب ، خشى أن يبتلعه حوت مثل يونس قال لنفسه : إن الحيتان اليوم تعيش على البر .

حاول أن يعبر الشارع ، أخذ ينظر يمينا ويسارا خشية أن تصدمه سيارة أخرى . تعجب لما حدث له الليلة . عجيب أن يسأل سؤالاً واحد أكثر من مرة فى ليلة واحدة ، والأعجب ألا يعرف له إجابة واضحة . هناك مواقف فى الحياة لا يقدر الإنسان فيها أن يعرب عما بداخله وهو مع الآخرين ، لكن كيف لا يستطيع عمل هذا وهو يحدّث نفسه : إنت شنو ؟ .

* * *

مضى يعدّ خطواته حتى يتشاغل عن وساوسه . أحس حركة سيارة تأتى خلفه . اطمأن لأنه يسير على الرصيف . توقفت السيارة بهدوء على مقربة منه ، صوت ينادى :

-- بشير . . تعال يا بشير .

لم يكد يصدق أذنيه ، ولا حتّى عينيه . بابكر ابن خالته سائق شاحنة تنقل البضائع والخضروات بين العاصمة والقرى المجاورة . أخذ يجر ساقيه المجهدتين . صافحه بضعف .

ــ لم تبدو يدك باردة ؟

ــ لست أدرى .

أحس أن مفاصله قد تفككت ، وأن أشلاء جسده مبعثرة . الإنسان لا يعرف حجم التعب إلا بعد الراحة . تمنّى لو استطاع أن يسوق الشاحنة ، إذن لأخذها وهدم القصور والبيوت ، ثم يجرى ، ويجرى . . إلى أن يصل إلى القرية ، إلى قبر جده . لكن الجدّ الطيب صار مجرد ذكرى ، حتى سيفه التاريخى أصبح صدئاً ، لا يعرف من ورثه ؟ بل ربما باعه الوريث من أجل كِسرة خبز وقطعة جبن . أمر عجيب يا جدّى : لقد خرج الانجليز منذ سنوات بعيدة ، لكن الأرض تصحّرت ، والجفاف انتشر ، والسماء لمّا تمطر بعد ؟ ! .

ــ مالك يازوول ؟

أيقظه بابكر من شطحاته ، بينما الشاحنة تعبر أحد الشوارع الضيقة .

ــ هل حدث شىء فى القرية يابشير ؟ .

ــ لست أدرى !!

ــ لا تبدو على خير . لماذا ؟ قل أنا أخوك .

ــ أحس أن روح جدى الطيب غير راضية عنى .

ــ يارجل مازلت تقرأ الروايات ، وتحفظ المواويل ، ألم أقل لك اترك وظيفتك وتعال أعلّمك السواقة .

ــ حتى أمى أصبحت أحس أنى غير جدير بحبها .

قال معابثاً وهو يحرك عجلة القيادة : ألا يكفيك حبّ خالتك و . . . ؟

ــ لابد من عمل شىء .

ــ ما هو ؟ .

ــ لا أعرف بالضبط . سكت قليلاً ثم أردف : هل معك نقود ؟ إنى جائع .

ــ معى بعض قروش ، لكن هل سنجد خبزاً الآن ؟

ــ لست أدرى . . على أى حال ليست هذه أول مرة . .

نظر إلى صديقه نظرة إشفاق . مال بالعربة إلى شارع المناضل القديم على عبد اللطيف ، حيث يسكن بشير . رآه تائهاًوسط جلبابه الأبيض . شعره أشعث وعيناه قلقتان . أدرك بعض ما يعانيه . كيف يستطيع فقير أن يساعد فقيراً فى الظلام ؟ خطرتْ له فكرة مباغتةٌ :

ــ ليس معى الآن نقود . سأقدم لك بعض المساعدة . سأعطيك ثروة لا تقدر . أعرف أنك لن تستفيد بها . سوف تجد أكثر من مشتر . أنا سائق وأعرف قيمة البترول اليوم فى الخرطوم . بعض الأثرياء يمكنهم شراء سيارة بسهولة . ونحن لا نجد رغيف خبز . لكن المشكلة عندهم هى البترول . أرأيت كيف ستكون سعيد الحظ ، وكم أضحّى من أجلك أيها الصديق العزيز ؟ .

بعدتْ الشاحنة عن الأضواء التى تحيط بالسفارة الأمريكية ، التى بدت مثل قلعة شامخة وسط بعض المساكن الشعبية . مال إلى ظل بنك فيصل الإسلامى ، الذى بدا غارقاً فى الصمت والظلام . بعيداً عن الشارع نزل سريعا ، وطلب من بشير أن يلحق به . أخرج خرطوما وعلبة فارغة . أعطاه العلبة بينما وضع أحد طرفىْ الخرطوم فى خزان الوقود والآخر فى فمه . أخذ يسحب نفساً عميقاً . تدفق البترول ، فوضع الطرف الآخر فى العلبة . تبادلا نظرات حبٍّ وخوف . الوقت يمرُّ بطيئاً ، ثقيلاً ، كئيبا ، جارحاً . تطاولتْ الثوانى ، وامتدت اللحظات حتى امتلأت العلبة . سحب الخرطوم . أغلق الخزان . قال وهو يفتح باب الشاحنة فى سرعة خاطفة : إياك أن تبيعها بأقل من أربعين جنيها . . إيّاك . . . إيا . . .

طارتْ العربة . سار بشير وحده حاملاً الثروة التى هبطت عليه من السماء . أربعون جنيها مرة واحدة . عظيم . عظيم

جدا . نسى كل الآلام ، بـدأ يفكر بشىء من الثقـة . المال يجعلنا أكثر قـدرة . المال . المـال . كل شىء فى هـذا العالم المجنون . أربعون جنيها مرة واحدة . ماذا يفعل ؟آه . . سوف أزور قبر جدى وأبى ، وأرى أمى ، وأحمـل لها هـدية . لكن الإجازات الآن ممنوعة . لا بأس فلتؤجل زيارة الأم . الأم دائما سمحـة ، تغفر مهـما طالت الغيبـة وقست القلوب . لكن . لم أفكر فى البعيد وأنسى القريب ؟ سأزور بيت الخالة . وآخذ هدية لعزة . عزة ياحبيبتى . سوف أكلم بابكر فى أمر الخطبة ، ولـو أدى ذلك إلى بيـع نصف الفـدان الـذى ورثتـه عن أبى وجدى .

حمل كنزه الثّمين ، ومشى منتشياً . أحس أنـه بدأ يـدرك أشياء لم يكن يعرفها . أخذ يسير على مهل وهو يتأمل البيوت النائية والليل المطبق . أحس بضيق حين تذكر الليل . تمنى أن يطلع النهار ، وتمنى أن يغنى ، وأن يصـل صوتـه إلى عزة فى ميدان الأنصار .

نَسِىَ عمله وهيئة التنمية وقبر الجدّ الطيب وسيفه ، كما نسى الجوع والتعب . فجأة مرَّ بخاطره شبحُ الرجل الضخم الفخم أحس أمعاءه تتقلص والعربة الفارهة أضواؤها تعشى عينيه . فاجأه شرطى نحيل فى ملابس زرقاء وقبعة سوداء . لا يدرى من أين جاء ؟ شهر أمامه المسدس وصوّبه ناحيته ، وهو ينظر إلى علبة البترول بأكثر مما ينظر إليه ، وصاح فيه بغلظة : إنت شنو ؟ !

القاهرة : طه وادى



خضير عبد الأمير

قصة سفينة المساكين

أحس بأن لا جدوى من جلوسه إلى هذه الساعة . هذه الوهدة من السكون المتماسك تتماثل إليه وكأنها سحن سود تتقارب وتتباعد ثم تتغاير لتكون غبار الليل الكثيف المنبث فى كل زاوية وعطفة . ابتعد بنفسه بعد أن تكامل حسه بعدمية الليل . وحاول أن يعود ولكن إصراره الثابت على وجود الرجل وحاجة البنت إليه دفعه إلى المواصلة بالرغم من الابتعاد النفسى واللاجدوى المنسابة إلى أعماقه بين وقت وآخر . لم يكن فى نفسه أدنى شك ، ولم تتوالد بذور القلق ولكن حسّه الطارىء بعد تلك المفاجأة كان البديل عن الصمت والجلوس فى تلك الوهدة خارج الزقاق أمام الواقع الحتمى الجامد ، كما أن روحه المثابرة على اكتشاف كنه الشيء وهو فى أول تكوينه وتصعيده كواجهة ، مكنته من اتخاذ قراره هذا .

حدق بعينين ثابتتين أمام ظلمة الزقاق ، وعاود همسه الوالغ فى شكوك عريضة إلى إعادة جديدة لموقفه من كلتا المرأتين . . الزوجة والبنت . . طالما لا حول لهما ولا رأى بعد ذلك يأتى عرض الدموع كتعويض عن حالة ضعف ، ثم حالة اليأس واللا أمل .

قالت الفتاة لوالدتها وهى تجهش وتشرق بدموع رقيقة صافية :

- لقد أعادوا إلينا كل شىء . . ونقضوا كلامهم .

أجابتها الأم وهى تعيد مشهد البكاء لا مشاركة منها فقط وإنما لإحساسها بقوة المفاجأة وخيبة أملها بنفسها وبفتاتها ، ثم بضياع تلك الآمال الواسعة .

- لم تعد لى فى هذه الدنيا ثقة . . ولكن لا عليك يابنيتى تصبرى ، فربما لعبة الصبر تقف عند حد الامتلاء .

ثم عاودت الدموع مجراها ، وكان وجهها ملتهباً ، ربما لحسها الحقيقى النابع من كونها تلك الأم الضارعة فى حب ابنتها والمتفانية أمام مسؤولية الحفاظ على نوع من الترابط والديمومة .

وأمام دموم الفتاة ومشاركة الأم ، انطرحت المأساة أمام الثلاثة قوية حادة .

الأم بقوى كامنة فى عمقها نابعة من حنان غامر دافىء متطلعة أبدا لمستقبل محاط بها وفق دائرة البنت الماثلة أمامها ووفق مستقبلها الذى حدده قريبها ، وكان خاتم الخطبة وتلك القضايا المتعلقة بيوم الزفاف هو همها الأول . وحينما تتقارب الأيام وتتمثل صدى سعادة ابنتها تتردد فى البيت الصغير الغارق فى ظلام الأزقة ، لا تدرى أهى فرحة منطلقة خفية أمام اقتراب اليوم الموعود ، أم هناك شىء لابد أن يثقل بكل قواه تلك المنطلقات الغارقة بالحيوية والسعادة النابعة من أمل الأم بابنتها ، وأمل الفتاة بخطيبها وقريبها وأملهما المشترك والمحدد بقيم حياتية بسيطة .

والبنت بحفنة الآمال الواسعة . . فتاة أمام واجهة جدران عالية تتأتى بحيويتها الممتدة لأبعد وأعمق ، وتصطدم بتلك

العوارض من الحرمان اليومى لمارسة منطلق صغير ، وجـود خاص تحلم به زمناً طويلاً . . تلك الجدران الحجرية الرطبة وتلك الألوان الباهتة تعيد لقيمها برودة تمتد وتسرى لكل خلية فى داخلها طالما هناك موجودة لا تحس ولا تمتلك الحرية الكاملة لممارسة بعض من منطلقات صغيرة لايوجد أمامها شىء سوى تلك الأم تتطلع إليها بحب ولا تدرى بأن حبها غير كاف لمنحها الثقة والقوة والأمل والانطلاق وبعد ذلك الاستقلال النفسى لقد بدأت الحياة تحقق لها قسماً من أمنياتها بخطبتها لقريبها .

والأب بكونه القوة الأخيرة المهيمنة على قوتين ، استطاع أن يكون رأيه الغارق بسوداوية شوهاء تضافرت عدة عوامل على انبعاث فورتها . فحينما عاد وكله أمل أن يجد الصفاء والألفة ومظاهر الفـرح وجد الصمت الكـامن قد انـطلق وحام حتى التصق فى محيا الوجهين الحزينين ، وكانت خلف صمتهما قوة لعينة تدفع البؤس والألم والندم إلى الظهور . تطلع لكل ذلك مبهوراً فكأنما كانت الوجوه تنتظر ذلك الحدث الذى هز أعماق الأم وحفـر أخدود اليأس فى قلب البنت وصعق الأب بتياره الممسوس لينتفض هلعاً لموقف زوجته وابنته هنا تساءل بعمق عن مدى إمكانية حدوث مأساة كبيرة فى بيته . . وعن إمكانية التغلب على هذه المأساة . انتـظر أمام وجيهيـما وتطلع بعمق واستشف أشياء كثيرة . . فوقف أمامها وانتظر .

قالت الأم :

- لقد أعادوا إلينا خاتم الخطبة .

- هذا لا يهم بالنسبة إلى .

أحس بصدمة عميقة ولكنه تغلّب ، وحاول ألا يعكس ما بنفسه .

أعاد كلامه مرة ثانية :

- هذا لا يهم .

قالت زوجته بإصرار :

- كيف . . كيف لا يهم . . إنها ابنتك ؟

سمع صراخ الفتاة فى الداخل ، وبكاءها المصحوب بنشيج متقطع .

ثارت فى نفسه إحساسات الرجل الذى يجب أن يكون فى عنفوان القوة أمام حالات الضعف والاسترخاء التفت إليهـما صائحاً .

- لا يوجد شىء يستحق البكاء عليه .

قالت الأم :

- ولكنه نصيب ابنتك .

قال الأب :

- إن مستقبل ابنتى ليس الزواج بقريبها وخطيبها ذاك أما إذا كانت تريد رجلاً بهذه القوة وهذا الإلحاف فإنى واجده .

ازداد بكاء المرأتين وارتفع التوتر الكامن فى حس الأب إلى تنفيذ لفكرة وجود الرجل . لقد أعماه الغضب المتصاعد من كون ابنته بحاجة لرجل . . وأن خطيبها تركها بدون مبرر . وفكر بذلك الإنسان الباحث عن المال والجاه والمكانة فلعن فى سره وبدت لعناته تنطبع فى صفحـة وجهه ، وذلـك الإنسان الغادر المقيت ولما كانت ابنته فى تكوينها الأنثوى تنتمى إلى عالم داكن مرت عليه عصور فسحقت مقومات الحياة النقية فيه ثم شدته بأغلال متوترة نـابضة بـالعنف والجور . نفس الأيـام الرتيبة ونفس الأحلام التى لا تنطلق أبعـد من تكوين الفتـاة والرجل . الزواج والمرأة . الولادة ، القبر ، كل تلك العصور نبضت هناك فنسجت تكوينها الثابت وكانت الأم ، ثم الفتاة . وحينـما بدأت تتنفس أحـاسيس الأنثى سحقتها سـطوة الأب وروحـه الشديـدة الانفجار وقـوته العـارمة التى فى انـطلاقها لا تعرف غير الأوار الملتهب والشواظ ثم تتحول إلى رماد خامد يبدو وفق العالم الراكن الرتيب بلونه الكالح المعهود .

كانت نهاية كل شىء هى وجود الرجل للفتاة . . وأمام بكاء الأم واختفاء الفتاة فى غرفتها ، أصر فكان إصراره لعنة ربما حاقت بالمرأتين لقـد أعماه الهيـاج ولم تكن ليلته تلك سـوى بداية

عبر باحة البيت وانطلق يواجه الطريق ، ركضت خلفه الأم نـاحبة ، أمسكت بـه من ملابسـه دفعها بقـوة ، أمسكت به أكثر ، لطمها ثم فتح الباب وخرج .

- يجب أن أجد لها رجلاً .

واجهته الظلمة فواجهها بقلب صلب وإصرار ثابت التفت رأى وجته تتطلع إليه أن يعود . . مضى فى سيره اقترب من دكة طويلة حجرية وجلس . ابتدأت خواطره تنثال وذهنه ينتـظر مرور الرجل ، وكان لإصراره وعناده قوة موحية بأن هذه الليلة يجب أن تتمخض عن حدث يعيد إليه موقفه الثابت أمام زوجته وبذلك يكون قد آمن بأن الرجل يجب أن يدخـل الليلة على ابنته ، وانبثق حس عميق ، كوهدة الليل . ألا تعود . . يجب أن تبقى وأن تنتظر لقد خرجت بإيحاء نفسى مشوش وتركتها بين الدموع وعدم الرضا ، ولكنك كنت أمام صلابة الرجال قوة الفولاذ ، وابتعدت مسرعاً.جلست هنا فى الطريق المواجه للمارة هؤلاء يتلمسون الجدران ويبتسمون أمام كل لقاء تحت

ضوء فانوس مرتعش . وكانت الأضوية أمام وجهك وإحساسك المنبثق باللا جدوى من الجلوس ، يجب أن ينهار ويتلاشى كفقاعة ميتة . ارتبطت بمكان يتلمس النور البسيط المنساب فوق أحجار الجدران ويتطلع لزجاجات الفوانيس نظيفة براقة وكانت الذبالة صغيرة صامتة برتقالية لا ترتعش حتى أمام الريح المواجهة والمارة على هيئة تيارات دفعت بها التواءات الأزقة ودروبها الساكنة فراحت تقذف الحيطان والأبواب والوجوه القليلة .

أحس بارتعاشة برد قليلة وربما كانت حساً مرضياً التف حوله وأسدل نفسه كواجهة جانبية على بقية الدفء المتطامن فى أعماقه . . حاول القيام . . لا أحد يمر . وقد مضى على سكون الليل ساعات طويلة ، وأحس بانهيار تام أمام قامة رجل .

التفت فكان للرجل صوت مسموع وجلاجل وكيس كبير ومسبحة . . تراجع بخوف ورعشة ثم حدق جيداً وقال وقد هدأت نفسه قليلاً : بابا درويش .

أمسك بابا دوريش بلحيته ثم ضرب عليها بحركات متلاحقة وانسدلت كفه إلى صدره .

- ماذا تريد فى هذه الوهدة السابحة بجلال الروح .

التفت محدقاً ثم لانت ملامحه .

- ابنتى يا بابا دوريش بحاجة إلى رجل أجد غيرك فى هذه الوهدة . . لقد أقسمت ألا أنام الليل حتى أجده لها .

- وهى . . ما موقفها . . ؟

- إنها . . لا موقف لديها غير البكاء . . ولا موقف عندها بعد موقفى هذا .

- لقد ألمت بكم مصيبة . . فكانت عندك كالحرية ، وكنت أكثرهم ألماً . . ويالفتاتك المنطلقة من فناء الجسد

- لقد أعادوا إلينا خاتم الخطبة ، وفسخوا عهودهم وبعد أن كانت ابنتى أمام أمنياتها بزوجها فرحة مبتهجة .

- أصابها كدر وفرح ياولدى بعد أن مس قلبها العشق تراجع الأب إلى الوراء مفكراً والتفت محدقاً فى وجه بابا درويش يطلب النصح . . أو تصحيح الرؤيا بالرجل الخارق الذى تكتنف عوالمه كل الأشياء لحظة واحدة فقط بعدها أحس بأن الرجل معتوه وهذه ملابسه وهيأته ثم حدسه القديم ومعرفته السابقة لاسمه ولشكله العام كلها تحكى عن قصه طويلة ـ أمام ضعف الروح والعظم . . متلاحقة قوية كحلقات شديدة الوطأة يحس بها الرجل ، بابا درويش ويشعر ، مع ذلك فهو هائم أمام واجهة الليل ، يحادث الظلمة وينفر من بقع الضوء الكابية .

أحس بابا دوريش أنه الرجل المطلوب ، هذا اللغز الذى يستطيع أن ينشر بصمته وكلامه القليل روح الألفة والسلوى داخل البيت وحتى فى روح فتاته .

حاول مقتنعاً أن يمد يده ولكن بابا درويش ضحك وأمسك بيد الأب طالباً منه وبرنة الرقة والمحبة أن يأخذ به إلى بيته .

- هيا فإن دارك دارى . . وها هى أمامى تلك الحياة الغارقة بصمت الألم ورقة العذاب الخافتة . . إن حسى معكم يا أحبائى . فتقبلوا طاعتى الأبدية ، واجعلوها ماثلة أمامكم فهى هديتكم إلى يوم جليل .

ارتعش الأب وقاد بابا دوريش برفق ومر ظلاهما ودارا حول الجدارن ثم الأرضيات الغامقة السوداء واختفت بعمق الليل ، كما كانت الزوايا محشوة بلغز الحياة تقابلها جدران تغص بعوالم صغيرة تتقاتل وفق منطلق سكونى نابع من كون الحياة بذات نفسها معدة أولاً لصراع البشر وتحت طائلة الضوء والإشراقة ، أماماصغر وتناسق واستدق فقد ارتأت تلك العوالم الغيبية الممتلئة سحراً أن تكون هناك عبر زوايا الحجر وتحت لون الليل وسحن الظلمة . تلك هى مزايا لعالم صغير ينبثق ليفتش عن بديله ، الإنسان ونقيضه فى كل شىء عدا الحس اليومى بالحياة وقوتها .

بابا درويش يعيد للثلاثة وجه الإغراب المفجع فى المأساة . . نفسه هو الذى كان يبحث عنه وحيداً ، ليست صلة إنسانية ، نقطع من واجهة الظلمة . . قذفته أزقة سوداء أشبه بتلك زوايا المحفورة بين ركامات الحجارة . . يدب كما تدب الحشرات ينشد لذته لداخله ، يحسها بأعماقه يتطاول حتى على أمانى الإنسان العادية حينما قاده ، أحس الأب بروحه تنطلق وفق المفهوم الثابت لعبارات الدرويش ، فراح يردد ما كان وما سيكون لقد قتله حسه وما أحس بأن توالده اليومى ينبع من كونه ظاهرة متغيرة على كون هذا المصير الإنسانى غير المحدد بتغيير تبعاً لتغيير النفس ، ويتبدل وفقاً لمنطلق الذات الخاصة .

حسه بالتغيير أمام ابنته ، تغيير نمط لعيش معين وكذلك لحاجة ذاتية بحتة نابعة من تفكير آخر ثابت ، وما دموع الأم إلا هذا الإصرار الأبدى على التبديل والتغيير . إذن عليه أن يصنع هذا التغيير الحسى لفتاته بنفسه ، ثم لماذا لا يكون هو البادىء . . ؟

لماذا تتقاذفه الذوات التى لا يعرف عنها شيئاً سوى شكلها الثابت ؟

وأمام ذلك الإصرار وقف فكانت ابنته لاتعرف كم كانت أحساسيسه جديدة ، وكذلك زوجته حينها غادرها ، لم تجن من موقفه سوى الغصة والألم ، ولم تعط لذلك التفسير الذى سيطر على مشاعره أى منفذ لكى تراه وتتحدث إليه وربما هى قشرته الطاغية وربما هى لعنته الدائمة أو ربما هى عاطفته الخائبة . وحينها رأى تلك العاطفة الثائرة الخائبة أحسها متلبسة به لا تفارقه إلا بقدوم الرجل .

ودخل بابا درويش عدة أزقة ، وانبعثت عند مروره أكثر من غافية ، واخترقت قامته المديدة أعماق الظلمة ، كانت لمسبحته الطويلة ولقلاوته الخرزية أصوات متلاحقة مهتزة برتابة تبعث فى النفس مشاعر الغموض والخوف والملل ، ! وأمام الباب توقف والتفت إلى دليله .

- دونك بابك فاطرقها ، فإن النوم قد أخذ بمآقى العيون وانتشلها من يقظة مريضة .

اقترب الأب وطرق بابه مرة أخرى ، ثم انتظر وتطلع حاداً ببصره . . مساميرها عريضه صدئة تبقع البوابة الخشبية وترسم فوقها مقرنصات هلالية وشيقة بداخلها أجنحة لطيور وهمية الشكل محاطة بدوائر كبيرة منتظمة . مد إصبعه وتحسسها لا إرادياً بينما ارتفعت أصوات سحب الرتاج عالية من الداخل .

ظهرت الأم بثوبها الأسود المنقط بخيوط الموسلين والمنسدل إلى الأسفل بينما يدها اليسرى تحمل المصباح .

دخل الأب وتبعه بابا درويش . . وامتلأت الباحة بقامته وأصاب الأم ذهولاً لم تستطع بموجبه أن تفتح فمها أو أن تقول أية كلمة وإنما فزعت مسرعة إلى ابنتها تضمها إلى صدرها بحنو كبير .

قالت الفتاة :

- علينا الطاعة يا أمى .

اندهشت الأم لقول ابنتها وراجعت إحساس زوجها للحظة واحدة ، فأحست بشىء يتناقض فى نفسها ، ولم تفهم ماذا تعنى كلمة الطاعة .

قال الأب :

- هذه ابنتى أبغى تزويجك إياها . . ماذا تقول يا بابا درويش

صمت بابا درويش لحظة ثم قال :

- هذه نعمة . . ومن لنا بنعمائه .

ثم رفع رأسه إلى السماء واتخذت لحيته وضعاً مستقيماً وقال :

«إلهى وقفت سفينة المساكين على باب بحر جودك وكرمك» .

وتطلعت الفتاة بنوع مقارب إلى حالة الخشوع وحينها فتح الأب عينيه أكثر ليواجه موقفه الجديد أحس بغاشية بيضاء أمام بصره وهناك كانت فتاته فى وهج تلك الغاشية تركع وبكل هدوء أمام القامة الطويلة والوجه الغارق بسمت الأسرار .

فى مطلع الفجر انبثقت وشوشة ضعيفة لمجموعة من عصافير بيته كانت قد حطت فوق حبال ممتدة ومتقاطعة فى ممشى ضيق يصل طارحة البيت بسطحها الصغير المنعزل ، وكان لون الفجر كلون الغروب رمادياً يستمد أنواره من ألق الشروق وبياضه المتسارع المحاط بشحوب أصفر وأخضر يتألق فى شبه قوة غريبة دافعة نحو الأعالى كل ما يحيط بالأفق من سمرة شاحبة .

انفتح باب الغرفة المواجه لذلك الممشى الضيق فطارت العصافير وانطلقت أجنحتها صغيرة متلاحقة تتصافق بسرعة وقوة تحمل تلك الأجسام الرقيقة النابضة بالدفء والحيوية وظهرت قامة بابا درويش بطولها المعهود وغموضها المغلف برتابة الملابس وبساطتها وتهويمات الصفات الشكلية المنبعثة من قوة ذلك الغموض . انطلقت العصافير وانطلق بابا درويش فاتحاً الباب دافعاً رتاجها إلى الحائط وحينها أنّت المسامير وارتجت كتلة الأجسام المحكمة التغليف مع بعضها ذابت صفات بابا درويش واختفت باختفاء آثاره المتسارعة فى منعطفات يعرفها جيداً ثم لم يعد له صوت ولا أثر ، التف الأب حول فتاته واقتربت الأم تواجهه . . وكانت هى كطيف صغير يحلو له أن يتماوج مع نسائم الصباح ولا يخشى الضوء ثم لا تبهره الضجة .

قالت الأم :

- ها . . ابنتى كيف أنت ؟

قال الأب :

- ها ابنتى كيف كان بابا درويش معك ؟

صمتت البنت أول الأمر ثم قالت :

لقد أوصانى بكتمان كل شىء ثم قال : ليلتى هذه فريدة ليلتى هذه حزينة . . وكان طوال ليلته ساهماً يتطلع إلى السقف وحينها خرج فى الفجر ترك قرب فراشى كيساً مملوءاً بالنقود.حملته إليهما مسرعة خفيفة . تطلعا إليه .

قال الأب :

- أرجعيه يا ابنتى إلى مكانه ولا تحركيه قيد أنملة .

أعادت الكيس وتطلعت لمكان بابا درويش فأحست بحنين للرجل الغامض ثم عادت وفى ذهنها تتمدد أمنية أن يعود بابا درويش وكل ليلة . وفى ليلتها الثانية وحينما تطلعت لغرفتها أصابها حس جديد لم تألفه سابقاً ، وظل هذا الحس فى نمو حتى عادت إلى نفسها وتطلعت بعينين ثابتتين لتجد الغرفة بيضاء عارية من كل أثاث . . هنا بلاط الأرضية حجرى عتيق مضلع بعروق تتفاوت فى الحجم والقتامة وهناك السقف يتحدد بمضلعاته السداسية ومراياه الكابية ، وألوانه الغامقة مر على تلك الزخارف المتقادمة دخان ليالى الشتاء فأحال الألوان إلى صبغة عميقة غارقة فى قدم البعد ثم هناك الفراش يرقد بألوانه الكثيرة فوق تخت خشبى مضلع مصنوع بعناية وفى الجانب الثانى بساط ألوانه جذابة نارية حمراء وخضراء وسوداء وفاقعة زرقاء وصفراء تتحدد بمربعات ومستطيلات ودوائر تختفى وتتراقص واضحة ثم تعود إلى الظهور عاكسة لسطوح المرايا ومنطبعة فى سقف الغرفة . . تلك رباذة البساط الذى توسده بابا درويش فى ليلتها الأولى والذى أحس حينما استلقى فوقه بأن الورود المرتسمة داخل المربعات والدوائر زاهية مشرقة أمام عينيه وأن البساط قد انتقل به إلى نعيم الفردوس حيث الألوان والوجوه جديدة وغير مألوفة ، لا تتناقض وإنما تصمد رغم الظواهر المتجددة وانتابت إحساسه المجهد راحة جليلة لا يحسها فى كل مكان .

«هذا ما عبَّر عنه بابا درويش وأفصح فيها بعد» وبالرغم من ذلك أحس بفقر واقع الفتاة ووالدها وبساطة المكان المزين باللون والمرايا . تطلع اليها فوجدها تعيد إلى الجدران العكاس المرايا والزجاج الملون الحزين .

وكانت غنوتها مجهدة . . لقد تطلعت إليه بعينين ثابتتين واستقبلته بوله الإنسان المحب . . وعند الفجر غادرها بعد أن كانت ساكنة وحينما ترك نقوده أحس بنفسه تتجدد وأن السعادة كامنة هنا فى واجهة المرأة وفقر المكان . هذه ليلتها الثالثة تقترب . . أيعود بابا درويش حاملاً أسراره الفريدة وعشقه الغيبى وسكونه الليل المحب وتأملاته الكاشفة عن كل ما حوله ؟

تساؤلات تتداح أمام ذكرى الفتاة الغريبة ، أمنيات يجب أن تتحقق أمام وجه الأم الساكنة الصابرة على ما يحمله المجهول وربما فى انتظار الأب على كون الرجل هو بابا درويش الذى استطاع وبمدة قصيرة أن يكتنه المجهول من الأسرار فى ذلك البيت الغارق فى عتمة الأزقة . عاد بابا درويش فى ليلته الثالثة وكانت عودته مع إشراقة النجوم وتألقها وسكون الأصوات وهمودها ، وارتفاع الخطيط الحلمى فاستقبلته بلهفة الوجه الكاتم لجميع أسراره ، وكان فى ليلته الثالثة أكثر ألفة وودا وكانت هى أمامه كجارية مطيعة تعشق مولاها وفى الصباح لم تجده وإنما وجدت كيساً ثانياً .

قال الأب :

- إياك أن تمسى المال يا ابنتى .

وتطلعت الأم ثم ارتجفت فى سرها وصمتت .

وفى الليلة الثالثة قال بابا درويش حينما وجد الكيسين فى مكانيهما .

- المال مالك . . فهو حق أمام رضائك .

- ولكنه مالك يا مولاى . . فإنك بحاجة إليه .

تطلع بابا درويش إليها ثم قام من مكانه واتجه نحو البساط المفروش وسط الغرفة فى الجانب الثانى فرفع حاشيته الخضراء ذات الضفائر الصوفية وقال :

- انظرى لوهمنا وشقائنا فى دنيانا .

نظرت حيثما أشار فكانت ساقيتان تجريان تتألقان وتنحدران نحو أسفل البساط .

أمعنت ناظرة وهى مأخوذة لآلاف القطع الذهبية وهى تنحدر بعيداً وعلى امتداد نهاية المدى البصرى .

ارتعشت ولكنها ملكت حسها أمامه فرفعت نظرها إليه ، أعاد البساط إلى مكانه أقبلت عليه فأمسكت يده وكانت دموعها تتلاحق وتتمدد كنفسها التى باعت ثم اشترت،وكانت أمام حالة اليأس الأولى فى مواجهة تامة ، ولم تكن بذات القوى الأبدية أما حالتها الجديدة . . مرحلة الثراء الثانية فقد أحست بقوى غيبية تنزل بها عوارض-ثابتة المنطلق ذات جذور عريضة غائبة وكانت أمام حالة المنطلق الواضح والصحو الفكرى بوجد تام .

تطلعت إليه أكثر ، تشربت حبات مسبحته رنت والهة إلى أسمائه وابتسمت بعمق المؤمن ، أشار إليها،مرت بحالة جديدة جوهرة ناصعة . . هى نفسها ذلك النقاء المرتعش خلعت ملابسها،انعكست ألوان الزجاج فى وجهها المتألق ، ارتدت ثوباً بسيطاً ناوله لها بابا درويش أحست بالنقاء الأول يتجدد،علقت مسبحتها،طينية سوداء كبيرة الخرز،أمسكت بعصاها،خرج بابا درويش أمامها هادئاً،تبعته مرت أمامها مبتسمة شاحبة،انفتحت الأبواب ، خرجا وانسابا فى ظلمة الزقاق ثم غابا عن مدى الرؤية .

صمتت الأم وكانت خرساء أمام حزنها العقيم . . وأمام الفراق المبهج والذى كانت صوره منطبعة فى جبين فتاتها وتذكرت كل شىء ولا سيما تحاملها الدقيق بخصوص لعبة الصبر . . دمية الغضب والامتلاء ثم الانفجار والسكين التى هى الرمز لخلاص الضحية وها هى تشاهد ضحيتها أمامها تبدو بغير معرفة ولا رؤية قديمة ولا حتى خلاص .

التفتت نحو الأب . أحس بها وتطلع بإصرار ثم سار يتبع الخطوات حذراً وللحظات بدت ثقيلة توقف وكان حائراً،التفت محدقاً فى واجهة البيت ، عرف أنه المكان الأول،تلك صورة السيادة البيتية الأولى،وعاوده نفس الإحساس با للاجدوى من المتابعة . . إنها نفس العدمية الأولى مؤكداً أنها ضمن الحدود المرسومة لعالمنا اليومى،ثم شاهد الظل الثالث يمتد قربه ويرتسم من أسفله ثم ينكسر باتجاه الجدار،وشعر بالخجل من موقفه غير الثابت ودار على نفسه ولم يعد لظله ذلك الوجود الحتمى،لقد تركه خلفه وذابت الظلال هى الأخرى .

العراق : خضير عبد الأمير



أحمد دمرداش حسين

قصة الجفاف

كان رأسه الضخم المحوط بهالة من شعر نافر كالأشواك ، يطل فى تلصص حذر من فوهة الكهف ، ثم سرعان ما يغوص فى عتمته مصحوباً بزمجرة حيوان ، أطبقت عليه أطراف فخ محكم . قادمون لا محالة ، فرائحة كلابهم الذئبية ، التى لا تخطىء فرائسها ، بدأت تكوى منخريه . إنه لا يخشى تلك الحراب الزاحفة كحيات الجبل فى أثر الكلاب . فالآفاق الرحبة الزاخرة بالنسائم السماوية ، التى لا يظلم كائن فى خضمها ، ملاذ تهفو إليه روحه المشدودة من زمن ، على الصخر ، بالثأر وكلاب المطاردة . لكن هناك شىء ظل يحول بين روحه وما تهفو ، هو تلك العيون المشنوقة ، التى لا تكف عن الأنين فى دماء بسؤالها المضنى : لم ؟ سؤال غرزته العيون بأعماقه ، وهى مدلاة من بين غصون شجر الصلب ـ مشانق من أشجار الكافور ، التى تعهدتها يوما بالرعاية من أجل بخور الكهنة ، نفس العيون التى ظلت جاحظة بالسؤال من بين أغصانها ، إلى أن أسبلتها مناسر الجوارح . وحتى العجوز الذى كان يلقمه فى صباه حبات النبق مقابل أن يطلق اليمائم التى علقت بفخاخه المتوارية بين عيدان الحنطة ، توالت عليه حراب الكهنة ، حتى تحولا ينبوعا الرحمة فى عينيه إلى نقرتين بلا قرار ، يتخبط فيهما صدى السؤال ، الذى علق من يومها بدماه ، وما انفك يكوى حناياه ! .

كان يلاحق الكهنة كخيال ترسمه الظلال ، حتى إذا ما خلع أحدهم حذره ، وحملته منيته بعيداً عن سياج الحراسة الملتف حولهم كالسوار ، انقضت عليه أنشوطته من بين أكداس الظل المنعكس من الغصون المتشابكة ، ليطير به إلى الكهف . وهناك كان يمنحهم فرصة النزال العادل . قتلة وليسوا مقاتلين . وهذا ما طالعه فى جفاف عيونهم الصدئة ، ورعدة فرائضهم المصحوبة بنشيج نابع من قلوبهم المتخمة بالجبن . وتدور حربته بالسؤال أمام عيون الكهنة المنكمشة إزاء الوحشية العاوية فى عينيه : لِمَ أُطعمت مناسر الجوارح ، عيون الجياع ؟. كلمات خَبَا بَريقُها القدسى ، ولم تعد تعنى شيئا بالنسبة له ، تتناثر من الأفواه ، التى كساها الرعب بغشاء مقزز من الزبد : الألواح المقدسة . قانون القرابين . الأمن . وتغوص حربته شيئا فشيئا فى ثنيات شحم الصدور الراجفة ، لتجوب أعماقها باحثة عن ذلك الجواب ، الذى سيعيد إلى نفسه سكينتها . وفى كل مرة كانت الحربة تطفو من أعماق صدور الكهنة خاوية كما أبحرت . وعند اتمام الطقوس الأخيرة فى ثأره ، المتمثلة فى سحب ودفن قتلاه ، فطن إلى أن عيونهم التى نداها الموت ، تحدقه بذات السؤال : لِمَ ؟ رباه . وكأنهم رغم بشاعة خطاياهم المثقلة بالدماء ، وفرصة النزال العادل التى منحها لهم ، ضحايا كالمصفدين من الأسرى ! .

صغار الطير الذهبية الزغب ، تتساقط كالأوراق الجافة من قمم الشجر ، وهى تلعن تلك السحابات الجدباء ، التى حطت على سماء القرية ، وأبت الرحيل ، حتى هلكت بذور الحنطة فى الأرض التى حرثها الجفاف مرارا ، فأنبتت ذلك

الضباب الساخن ، الذى حفر أخاديده على الشفاه . أثداء النساء جلود مدلاة على صدور ناتئه العظام ، تعتصرها أفواه الصغار فى إصرار يائس ، فلا تستجيب ، فيعلو صراخهم ، ليبتلع الأنات الواهنة المنسابة من حناجر الطيور ، التى أنهكها العطش ، فبسطت أجنحتها على التراب . أما الرجال الذين تقرحت أحداقهم بفعل ما تسفه من سخونة ، فقد انقسموا إلى إفريقين : فريق راح ينبش التبن فى أوانى العصافير ، بحثا عن حبات الحنطة الضالة ، وفريق خر كانت أظافره تدور ، وتدور بلاجدوى بالتربة ، التى أحاله الجفاف إلى كتلة صماء ، أبت أن تجود ، حتى بالدرنات البرية المرة المذاق .

الطائرة اللاهبة الضىّ ، تخترق السهل بعجلاتها المترعة بدماء الطيور المسجاة ، أنات الجوعى الحبيسة تتناثر من خلف سياج الحراسة . والسادة القادمون من المدينة ـ وقد فارقهم كبرياؤهم ـ يصافحون نبيهم الأبيض بحرارة ، ثم يعبئون أمامه الشاحنات بالحنطة القادمة من حقوله ، التى روتها قديما دماء العبيد من الأجداد . طبول الكهنة تعوى كذئاب بعد أن نالوا حصتهم فى المعونة ، بينما الشاحنات تمضى بالحمولة ، إلى حيث تلك المدينة الأكولة ، التى اعتادت أن تزدرد وقت الخصب ، أشهى ما ينبته غرس القرية .

عيون الرحمة تنضح بالغضب فى وجه العجوز المكسو بأصباغ الحرب ، والمغطى صدره بدرع من الأشلاء العطشى لصغار الطير ، التى كانت أنامله تمر عليها بأسى ، وهو يشير للجائعين بحربته ، إلى صوامع الغلال المملوكة للكهنة :

ـ هذى الحنطة لكم . .

ـ قالوا

ـ حنطة النبى الأبيض ؟

ـ حنطة النبى الأبيض ذهبت لأتباعه . ولسنا من اتباعه .

قالوا :

ـ أيها الأب . أى حنطة إذن تعنى ؟

ـ تلك التى سلبت منا وقت الخصب . .

ـ قالوا مأخوذين :

. . إنها حق الكهنة ! كما جاء بالألواح المقدسة ، التى تتلوها ألسنتهم . .

ـ يبست أفئدتهم . فرددت الأكاذيب ألسنتهم .

قالوا :

ـ بالدعاء يستمطرون السماء .

ـ الأرواح الجدباء ، لا تجلب سوى الفناء .

وبعد سقوط العجوز ، تكسرت كل موجات الجياع على سياج الحراسة المتلف حول صوامع الكهنة ، والمزود رجاله بحراب مصنوعة من معدن له لمعان ومضاء البرق . ثلاث ليال بعد المجزرة التى أريقت فيها دماء الجياع ، والدخان المنسل من مباخر الكهنة لا يتوقف عن الطواف بأجواء القرية ، حتى هدأت النفوس تماما كسرب نحل خدره الدخان وفى اليوم الرابع خرج الكهنة على الناس وهم يمتطون محافتهم ، التى تعلوها المظلات الرطبة ، وراحو ينثرون فوق الرؤوس حبوب الحنطة ، فتلبست الجياع حمى الأثرة ، وراحوا يزحفون هنا وهناك ، ليجمعوا الحنطة المنتثرة على التراب . وعندئذ انسابت من أفواه الكهنة على قصف الطبول ، أحكام الموت التى شملت كل الأسرى من أتباع العجوز . ومن خلال غمامة الدخان المتدفقة من المباخر ، التى استعر أوارها ، بدت حبال المشانق وهى تتلوى ، كما لو كانت ثعابين تتملص بين أيدى الكهنة ، ثم انبعثت من جوف الغمامة ، تراتيل راحت تمجد عادلة الشبعى التى فاض خيرها على الجياع ! . وعاد الجوع يفتك بالقرية من جديد ، بعد أن تبخرت من الأحشاء هبة الكهنة ، وبقيت الاستغاثة الصامتة للعيون المشنوقة ، مطلة على الجميع من بين الغصون ، ولا أحد يجرؤ على تحريرها من إهانات مناسر الجوارح ، التى حطت بالعشرات على أشجار الصلب ، فبدت فروعها كما لو كانت مجللة بسواد من ريش .

دبيب النباح الراكض خلال السكون ، يصك أذنيه معلنا أن النهاية قد دنت . والرائحة الذائبية ، التى غمرته قبل دبيب النباح ، قد بدأت تتوارى إزاء بشائر النسائم السماوية الوافدة من فوهة الكهف ، فاحتد بصره يطوى فى عجلة غلالة العتمة التى تفصل بينه ، وبين ابنه الكاهن الأعظم المتكورة فى ركن الكهف . صيده الأخير الذى اقتنصته الأنشوطة عن طريق الخطأ ، وإلى الآن لم تمتد إليها يده ، فقوانين النزال العادل لا تشمل النساء . لكن الآن ومع دنو النهاية ، فإن قتلها هو الحزن الأبدى الذى سيودعه قلب أبيها ، ثم يرحل على متن النسائم السماوية إلى حيث تلك الآفاق الرحبة .

شد قبضته على حربته ـ تقدم صوبها ، وقد تدمم بياض عينيه . صرخات متلاحقة تنوء برعب متوسل تصدر منها . شملته رجفة كبلت قدميه برهة ، استأنف بعدها تقدمه ، وقد أخذ وجهه يرشح بعرق بارد . وعندما مست الحربة نحرها ، همست راجفة والحواف الحادة للجدار الصخرى تدمى ظهرها :

ـ لم ؟

وشلت يده قبل أن تغوص الحربة فى صدرها . (لمَ) أخرى مشبوبة التوسل ! إنه لم يعد يحتمل المزيد منها . سؤال ممض

[illegible] ، [illegible] فرائسه المذذنة بمنقور الموت ، لتشقى به [illegible] على الحربة المشوقة للدم ، فالأرواح [illegible] لم يعد يفرى [illegible] [illegible] وعد [illegible] الآن [illegible] أوغا[illegible] في [illegible] ، لن تخمد سداها الكاوى في رئتيه ، ولن تفسح الأرض على جنبيه ! لقد [illegible]ت به أشرعة ثأره العمياء ، في نهاية مشواره الدامي ، على خرائب التيه ، التي لا يهدأ فيها للحظة صريخ الدم . ومن ثمه هناك ، حيث جاءت فرائسه المذعورة ، بإجابة تروى غلته ، وتندى بالنعاس عيونه الظامئة له دون أمل ، فليواصل مسيرته على الأشلاء ، بخطوات تقطر دما ، وحربة مشرعة دوما في يده .

ملمس الأنساء الرطبة المنسابة عبر مسامه ، ينادى لهاث الوحش الرابض في أغواره ، والفراشات ذات الأجنحة المضيئة ، والمحلقة من بين جنبات الكهف المظلمة ، تشع في عينيه شذا نورانيا يذيب جفاف نفسه ، ويثير فيها حنينا جارفا إلى الرحمة . وبلا وعي تراجعت ساعده بالحربة ، وتنحى لها ، فانطلقت تعاود إلى الحياة وهي لا تكاد تصدق ، ثم استدار إلى فوهة الكهف ، وقد استرد وجهه عذوبة ملامحه الإنسانية ، وراح يملأ رئتيه عن آخرهما بالنسائم السماوية ، قبل أن تذروهما في الفضاء أسراب الكهنة ، التي باتت على مشارف الكهف .

وفي فجر اليوم التالي تكثفت سحابة بلون بشرته ، قرب قمة الجبل ، وبالتحديد حول الكهف ، ثم مالبثت أن راحت تتساقط على هيئة قطرات فضية . ظلت تتراكم وتعلو . وعند الظهيرة اندفعت منحدرة خلال المسارب المؤدية إلى القرية ، فإذا بها مقدمة سيل حانٍ ، انساب خلفها باعثا الحياة في لحاء الشجر ، الذي اعتصره الجفاف ، حتى كاد أن يسكت نبضه .

القاهرة : أحمد دمرداش حسين



مصطفى نصر

قصة المطاردة

الصراخ يزداد علوا . الولد محروس يراوغ وسط الناس . يشدونه إليهم . يصيح :

ــ لن اتركه . سأقتله !

أمين يقف صامتا . امرأته وابنته ــ ياسمين ــ تقفان خلفه . رجل من سكان البيت أمسك بمحروس .

ــ عيب عليك يا محروس . أمين مثل والدك .

اقترب أمين منه . قال فى ودّ :

ــ يا ابنى . لا تتعب نفسك هكذا . أنت فى منزلة ياسمين ابنتى . مثل ابنى تماما .

الكل يعرف أن محروسا لا يفعل هذا ، إلاّ لأن عثمان غازى خلفه .

الولد محروس مازال فى عناده :

ــ لن أرتاح إلا إذا طردتكم من البيت .

أمين يخفى ما يحسّه . يود أن يمسك محروسا ويرميه خارج البيت . يستطيع هو هذا . فالولد محروس لا يملك سوى صوت مرتفع . ولكن ماذا يفعل مع عثمان غازى ؟

عثمان كان صغيرا . يذكره أمين جيدا . كان يدفع العربة الكارو خلف أبيه «غازى» الرجل العجوز المتهالك ، ومعه شقيقاه : حامد ومرسى .

يضربهم الرجل فى جنون . يسرع أمين . يخلصهم من الرجل . غازى لا يقدر على الإنفاق عليهم . صار شيخا ، وصحته لا تساعده .

ومات غازى ، وترك الثلاثة بلا شيء . يسرقون ما يجدُونه . يأتى المخبرون ويضربونهم ويقودونهم لقسم الشرطة .

ولكن عثمان اغتنى فجأة . اشترى دكان (بقالة) يملكه خواجه . البعض يقول إنه نصب على الخواجه ، وأخذه منه . والبعض يؤكد انه قتل الخواجه بعد أن أجبره على أن (يوقع) على الورق .

أتى عثمان . جسده كبير . ووجهه ممتلىء .

الكل كفّ عن القول عندما أتى . ابتسم الولد محروس . صاحت أمّه :

ــ أهلا بالريّس . البيت نور !

وقف وسط الصالة الواسعة . اقترب أمين منه ، مد له يده :

ــ أهلا . اتفضل عندنا

وأشار إلى شقته .

صافحه فى تثاقل . رجاله يقفون خلفه .

صار عثمان هو الأقوى . رئيس جمعية أبناء الحى . يدفعون اشتراكات شهرية له . وتقدم الجمعية لهم المقاعد فى المآتم والأفراح ، وبعض الخدمات الاخرى . لم يختره أحد رئيسا ولكنه نصّب نفسه هكذا . ولم يستطع أحد أن يعترض .

فى الأفراح يردّد المغنون اسمه كثيرا ، ويدفع هو كثيرا . «النقطة وصاحبها الريس عثمان ورجاله» يعطى نقودا لشقيقيه ليظهرا فى الحى فى صورة تناسب مقامه ومكانته .

وللحق فهو لم ينس أقاربه قط . إذا ما اختلف أحدهم مع آخر (من أبناء الحى) أسرع هو إليه ، ونصر قريبه ظالما أو مظلوما .

ولسوء الحظ أن محروسا هذا قريب لعثمان .

. .

صاح عثمان :

ــ ما الذى يغضبك يا محروس ؟

تحدثت أمه باكية :

ــ إننا نُظلم وأنت موجود فى الدنيا . أمين هذا أراد أن يضرب محروس ابنى .

تدخل أمين مسرعا خشية أن يظن عثمان به سوءا :

ــ الموضوع ليس هكذا . ياريس عثمان .

صاح غاضبا :

ــ إننى لم أسألك . أنا أتحدث مع أقاربى .

شده رجل من رجال عثمان :

ــ هو لم يسألك .

صاح محروس :

ــ هو وزوجته وابنته يعتدون علينا أنا وأمى .

قال فى تحدٍّ

ــ ما عاش من يقدر أن يعتدى على واحد من أقاربى . ورأس أبى الذى لا أحلف به باطلا لن تبيت ليلتك فى بيتك يا أمين .

بهت الرجل . صاح :

ــ وأين أبيت ؟

شده الرجال الكثيرون . صاحوا به :

ــ ليس له شأن بهذا . تصرّف !!

قال رجل من سكان البيت :

ــ اتركه هذه المرة من أجلى .

أمين يعرف أنه قوى . ماله كثير ، ورجاله كثيرون . بل ومعه أكثر من هذا . الرجال الذين فى حاجة لأصوات الناخبين منأهل الحى ، يخرجونه من كل مشكلة كما تخرج الشعرة من العجين .

لهذا صمت أمين . تراجع إلى أن وصل إلى باب شقته . التصق به .

زوجته بكت :

ــ والله ياريس عثمان أمين مظلوم . ومحروس قريبك يعتدى علينا ليل نهار .

سبتها أم محروس . صاح فيهما :

ــ اسكتا . أنا قلت كلمة ولن أرجع فيها .

قال رجل آخر من سكان البيت :

تعال بات عندى الليلة يا أمين .

صاح هو ثانية :

لا . لن ينام فى البيت كله .

صاح رجل عجوز قائلا فى تودد :

ــ لا تتشدد هكذا يا ريس عثمان . الموضوع سهل . ولا يحتاج لهذا .

صاح رجل قريب لعثمان فى الرجل العجوز :

ــ أرجوكم . لا يتدخل أحد .

أحس أمين بأنه يريد أن يجلس . أحست زوجته به . اقتربت منه . وضعت يدها على كتفه مشجعة .

وقال رجل ــ قريب لأمين (يسكن بعيدا عن الحى) :

ــ أمين سينام الليلة عندى .

أخذه وسارا . وعاد عثمان ورجاله خلفه .

لم تنم زوجة أمين ولا ابنته . ظلتا ساهرتين طوال الليل فى انتظاره .

(٢)

همست المرأة فى أذن أمين وهو نائم بجوارها ، والبنت بعيدة :

ــ ابنتك لم تستطع احتمال أم محروس . فردت عليها . فأتى عثمان غازى .

وبكت المرأة . قام الرجل من فراشه :

ــ ماذا حدث ؟

ــ أمر أم محروس وبناتها أن يخلعن ملابس ابنتك . وأن يضربوها .

لم تستطع المرأة أن تكمل . فهم الرجل ارتعد وبكى .

. .

سار امين وسط الشارع شاردا تماما . ظهره منحن ووجهه مجعد . البعض يحييه . يرفع يده آليا ويرد التحية . أوقفه صديق :

ــ ماذا بك ؟

ــ لا شىء .

ــ أراك على غير عادتك .

ــ لا شىء .

ــ إلى أين ستذهب ؟

كان قد سار . تركه الرجل مندهشا .

نادى أمين بأعلى صوته :

ــ يا ريس عثمان .

خرجت زوجته . قالت في غضب :

ــ ماذا تريد منه . إنه نائم .

قال في تذلّل :

ــ أرجوك . أيقظيه . محروس قريبه تاعبنى . وعثمان ، زوجك ، قال أن نأتى إليه ، إذا ما فعل شيئا .

قالت في ضيق :

ــ أليس له شاغل سواك أنت ومحروس هذا ؟

قبل أن يجيبها كانت قد سارت .

وقف أمام الباب في ضعف شديد . إنه لا يرى الذين يسيرون أمامه .

خرج عثمان . يرتدى بيجامة بيضاء . قال لأمين دون أن يجيبه :

ــ ألن تنتهى من حكايتك مع محروس . أقسم برأس ابى الذى لا أحلف به باطلا إن لم تنته فسوف أرمى أثاثك في الشارع . وتبحث لك عن سكن آخر .

ابتسم أمين . قال :

ــ أهلا بك يا ريس عثمان . إننى آت لأشكو لك .

أجاب غاضبا :

ــ اذهب وسآت وراءك .

ولكن أمين ألح :

ــ برأس أبيك . تعال معى الان قبل أن يذهب لعمله . أنت رئيس الحى هنا . ونحن نعيش في حمايتك . وكلمة منك قادرة أن تنهى هذا كله .

قال في ضجر :

ــ أأسير معك بالبيجامة هكذا ؟

قال أمين ضاحكا :

ــ خطوات قلائل . وتنهى المشكلة . ثم تعود ثانية لتكمل نومك .

سارا معا . الكل يقف عندما يرى عثمان :

ــ اتفضل يا ريس عثمان .

وأمين بجواره يبتسم في ضعف . يرفع عثمان يده في كبرياء :

ــ شكرا .

وصلا للبيت . وقفا أمامه . بجوارهما كوم زبالة كبير . يرمى الناس الزبالة فوقه . وتأتى سيارة البلدية كل عدة أيام تحمل الزبالة .

خرج محروس عندما سمع صوت عثمان . وخرجت أمه وبناتها . أسرع أمين وأخرج مطواة من ملابسه طعن عثمان في قلبه . أسرع محروس داخل البيت وأمه وبناتها خلفه . وارتمى عثمان فوق كوم الزبالة أخذ يخرج شخيرا عاليا . والناس ينظرون إليه من بعيد .

لم تمدّ يد إلى أمين !

القاهرة : مصطفى نصر

السيد القاضي

قصة: ميلاد قديسة

كان ذلك قبل أن يقام السد العالى ، ويحجز الماء خلفه ، وتنتهى مخاوف الناس من أخطار فيضان النهر الجسور ، الذى لا يؤمن له جانب ، ففى أشهر الفيضان وكانت تصادف دائما فصل الصيف ترتفع مياه النهر ، وتغطى الجزر التى تتخلله وتتسرب من خلال الأماكن الضعيفة الهشة فى الضفاف ، وتتهدد القرى الواقعة بجانبه ، وتنذرها بالإغراق والتدمير ، وحينئذ ينشط رجال المركز ، ضباطاً وعساكر ، ورجال الرى ، مديرين ومهندسين ، ولا ينقطع لهم مرور على الشاطىء ، لإصدار الأوامر ، وإبلاغ التعليمات ، أما الذين يقومون بحمل التراب والردم فهم الفلاحون من قريتنا والقرى المجاورة ، ولا يتطلب جمعهم وترحيلهم جهداً ولا وقتاً ، فما على حضرة مأمور المركز إلا أن يبلغ إشارة تليفونية إلى عمد الناحية ، فينهض هؤلاء بالأمر أكمل قيام ، وعندهم لذلك قوائم أعدوها ، يحتفظ بها بعضهم فى رؤ سهم لوقت الحاجة ،

كان اسم أبى يتصدر قوائم المدعوين دائما ، وكان غيره يذهب ويعود إلى أهله وزرعه أما هو فتمتد نوبته شهراً وربما أكثر من الشهر .

ــ رجل عنيد ، لا تهتز شعرة فى رأسه أمام سطوة العمدة ، ولا يقيم وزناً للشارب المسنون الذى يحتفظ به شيخ الخفراء تحت أنفه ، متوائما تماماً مع قطعة من النحاس الأصفر اللامع ، تحمل رقمه ، ويحرص على تثبيتها فى واجهة لبدته المتطاولة التى تستقر فى رسوخ على هامة ضخمة توحى بالبلادة والاندفاع وسرعة الاستجابة ولم يكن الاحتفاظ بهذه الأشياء كلها فى حالة جيدة عبثا ، وإنما لحكمة ، فهو يحلف بها إذا اقتضاه الموقف الحلف ، ويضيف إليها ـ وذلك فى عظائم الأمور ـ رأس حضرة العمدة .

كان أبى يأخذ للحراسة على النهر أهبته مبكراً ، فإذا ما أزفت أشهر الفيضان لا يفتأ يردد على مسامع أمى :

ــ أنا تارك ورائى امرأة تساوى عشرة رجال ، اهتمى بالأولاد والبقرة والغيط يا أم ابراهيم .

ــ كله على الله ، اعتن بنفسك وبعملك ،ولا تحمل هما .

وكنت فخوراً ببنوتى لها .

ومع ما كانت تعانيه أمى ـ فى غيبة أبى ـ لم يكن يظهر لنا منها ، ولا لغيرنا غير الصلابة والجلد ، وكنت أعجب لها ولأحوالها ، فهى لم تتوان مثلا عن القيام نيابة عن أبى فى غيبته بواجبب كان يؤديه إذ هو حاضر بيننا ، وما أكثر ما فرض على نفسه من واجبات حرص على إخفائها ، وكذلك لم تكف أمى عن مواساة زوجة أو أم استدعى عائلها للسخرة ، وكانت أولى بالمواساة وبأكثر منها . ولا أنسى ليلة اتصل المركز بالعمدة وكلفه بترحيل عشرين رجلا من القرية مع خفير مخصوص للمناوبة فى الحراسة على النيل .

امتثل العمدة ـ كما هى عادته ـ وكان من بين الذين وقع

الاختيار عليهم « شعبان البرلسى » زوج « بهية » ولابدَّ أنكم تعرفونها .

علمت أمى بالنبأ فأهمها وأزعجها ، وأسرعت فارتدت ثوبها الأسود السابغ ولفت طرحتها حول رأسها ، وتوجهت وأنا أتعلق بذيل ثوبها إلى بيت شعبان وبهية وقد هالنى ونحن نسير فى الطريق أن يدها كانت تمتد كثيراً إلى خديها لتجفف بطرف كمها دمعة غلبتها على وقارها وتصبرها ، وسمعتها تجمجم بكلمات لم أتبينها ، وصادفها فى الطريق شبح إحداهن ملفوفاً من أعلى إلى أسفل فى السواد ، وسرعان ما جمع الحزن بينهما ، وتبادلتا الهمسات الأسيفة .

ــ مسكينة بهية .

ــ أليس فى البلدة غير شعبان ؟

ــ منهم لله .

وأدركت من بعد أن الجزع على شعبان لم يكن لشخصه ، وإنما الجزع كل الجزع على بهية الوحيدة ، التى لم يُقَدَّر لها أن تنجب كباقى النساء ، ورحيل شعبان يخلفها لوحدتها ويتركها للضياع .

فى دار شعبان تحلق النسوة حول بهية ، يجبرن خاطرها ، ويواسينها ، وانتحيت جانباً مع لداتى من الأطفال ، نلهو ونلعب ، غير مكترثين بشىء مما يدور بجوارنا ، ولكن الذى لا أنساه ، ولن أنساه ما حييت ، أن بهية وقد بلغ بها الانفعال قمته أزاحت منديل رأسها ، وكشفت شعرها ، ودلفت يدها إلى طوق ثوبها ، فأخرجت منه ثديها وعرته ، ورفعت رأسها إلى السماء وصرخت :

ــ يارب ، انصفنى ممن ظلمنى ، وانتزع شعبان منى ، يارب ، أنت عالم بى وبوحدتى . ولا أذكر أن جسدى اختلج فى حياتى كما اختلج فى تلك اللحظة ، فقد اجتاحنى شعور طاغ بالفزع والرهبة .

تسللت فى هدوء ، ولصقت بجسد أمى وتشبثت بثيابها محاذراً من أمر جلل يوشك أن يقع .

ــ لابد أن الفيضان قد غلب الرجال على أمرهم ، وهدّ الجسور ، وطغى على الشواطىء وهو الآن فى الطريق إلينا ، لينفذ فينا قضاءه وحكمه .

ــ النهر . . الغرق . . آه من النهر ، وآه من الغرق .

كنت أعرف عن النهر والبحر والمحيط والفيضان الكثير والكثير مما أسمعه من الأولاد الذين سبقونى إلى المدرسة ، وكانوا يدلون علينا بما علموه ، وبما لقنوه عن معلميهم وكنا نقلدهم ، ونحفظ ما يرددون ، ونؤمن به .

ــ النهر ترعة كبيرة جداً جداً ، يجرى فيها الماء ، ومن ماء النهر نشرب ونسقى الزرع ، والحيوان ، ولولا الماء ما عاش إنسان ولا حيوان ولا نبات .

ــ الفرق بين البحر والمحيط أن البحر أوله هنا وآخره هناك فى آخر الدنيا ، أما المحيط فلا أول له ولا آخر ، وماؤه عميق يتصل بالماء تحت الأرض ، وقاعه ملعب العفاريت .

ــ إذا طغى الفيضان على الشاطىء اكتسح القرى ، وحملها هى والناس والحيوانات وألقى بها فى البحر .

ــ « سيدى على » فقط هو القادر على أن يفتح فمه ، ويشرب كل الماء ، ويحمى الناس من الغرق هذا إذا لم يكن مشغولا بأمور أخرى .

ــ ماذا يارب لو كانت قريتنا على جبل عالٍ ، أو حتى على حافة الصحراء ، فلو وصل إلينا الماء ، وحملنا فى زحفة فسوف يلقى بنا فى نهاية الأمر فى الصحراء ، وهناك يوجد أمل فى أن نتجمع ثانية ، ونعاود تجربة الحياة ، أما أن يلقى بنا فى البحر . . . لطفك يارب فى العودة إلى الدار وصل إلى أسماعنا أصوات أعيرة نارية تطلق ، وزغاريد وصياح :

ــ مبروك يابلدنا ، النيل نزل ، ووزارة الداخلية أبلغت حضرة المأمور أن مقياس الروضة سجل هبوطا فى منسوب المياه ، وحضرة المأمور طلب من العمدة تأجيل ترحيل الحراسة حتى إشعار آخر .

لم تتمالك أمى ، وصاحت فى المرافقات :

ــ لا إله إلا أنت يارب ، دعوة المظلومة بهية .

ولم تلبث تلك الكلمات أن سرت وترددت بين المرافقات ، ومنهنّ إلى الجموع الحاشدة ، وتناقلتها الألسن فى تلقائية ، وأضافت إليها ما أسعفها به الخيال .

ــ نفسها طاهر البنية .

ــ مظلومة المسكينة .

ــ اتقوا دعوة المظلوم .

ــ منهم لله الظلمة .

ــ ربنا كبير .

ــ نعم ، لا يغفل ولا ينام .

ونسى الناس النهر والفيضان والغائبين ، ولم تعد ألسنتهم تلهج إلا بذكر بهية امرأة شعبان البرلسى ، ودعوتها التى تفتحت لها أبواب السماء .

ـ شيخة أنت يابهية .
ـ لابد أن فيها بركة .
ـ من يدرى ؟ الناس أسرار .
ـ يودع سره فى أضعف خلقه
ـ ألا إن أولياء الله لا خوف عليهم ولاهم يحزنون .
ـ ألا إن أولياء الله لا خوف عليهم ولا هم يحزنون .
ـ . . . .
ـ . . . .
وفى تلك الليلة ولدت فى قريتنا قديسة جديدة .

الإسكندرية : السيد القاضى



نعمات البحيرى

قصة: عند حدود المتاهة

كنا نقف غريبات متجاورات أمام الباب ، كل منا تُسقط عينيها فى كتاب تقرؤه ثم ترفعها ليتبدى فى الأفق حلم يراود الجميع فسرعان ما ألفت الوجوه بعضها .

عندما دق الجرس نكست الكتب وارتفعت المرايا من الحقائب الجلدية الى مستوى الشعر والعيون والشفاه ثم هبطت الى مستوى الخصر فالاستدارات ، كان الرجل الذى ينادى أسماءنا بدينا متأنقا فى بدلة رسمية وعلى شفتيه ابتسامة رسمية هى الأخرى ، فردت قامتى ورفعت صدرى وسرت بخطى واثقة لما علمتُ أن اسمى هو الأول ، كان الباب مبطنا بقطيفة أرجوانية لامعة مرصعة بكرات ذهبية تأخذ من الشمس المتسللة فى استحياء أشعتها فتبرق فى عيون الداخلين . . فتح البدين الباب وظل ممسكا به حتى ولجت الممر الضيق ، كان الدفء اللذيذ يقابل وجهى وجسدى فيلفنى الى الداخل وكانت الأرض مبسوطة بالموكيت الأرجوانى الطرى الذى تغوص فيه الأقدام فيأخذها فى حنو دافىء . وكانت الجدران مخبأة بورق حائط له نفس لون الموكيت وقطيفة الباب . بعد خطوات قليلة لاحت على الجانبين تماثيلُ ذهبية لأطفال كالملائكة تلوح بأيديها وأجنحتها ، كان الضوء خافتا يتنقل فى أرجاء الممر مع كل خطوة أخطوها إلى الداخل ، وكانت الموسيقى تخفت وتعلو وبدا لى أنى أسير فى طريق سحرى فى نهايته جدار زجاجى سميك لكنى شعرت أن الأرض قبله زلقة ووجدتنى أسرع رغما عنى وكنت أوقن أنى سأرتطم به لامحالة لكنى وجدت الجدار ينشق ويبتلعنى فإذا بأحشائه قاعة واسعة أنيقة الأثاث على طراز مسلسلات التليفزيون ، كانت الجدران والمقاعد مكسوة بنفس القطيفة الأرجوانية وكانت الأرض طرية دافئة ، تحسست جسدى الذى كان مترددا وساقىّ العاريتين وسرعان ماسمعت وشيش جهاز التكييف فراحت كل الأشياء من حولى تستدفىء ببعضها وتدفئنى . ، والموسيقى تعزف فى تناغم مع الأضواء التى تتغير ألوانها فى الدقيقة الواحدة الى عشرات الألوان . . لم أجد شيئا أفعله فرحت أتفرس المكان وأدير رأسى نحو كل الاتجاهات ولاأحد فى القاعة وراحت عينى تتسلق الأشجار العارية المرسومة على ورق الحائط وأرى من وجهى وجوها كثيرة فى المرايا التى انتشرت على الجدران . . مر وقت ليس بالقصير ولم يأت أحد وصارت الأضواء بألوانها المتغيرة والموسيقى التى تخفت وتعلو تملأ كل جنبات القاعة الا الجانب الأيسر الذى كان معتما وكأن ركاما من الظلمة يجثم عليه ، فخفق فى نفسى هاجس أن ثمة شبحا يرقبنى خلف الستائر المسدلة أو الناحية اليسرى ، شعرت بالتعب يغزونى فتحسست بضع خطوات الى الخلف حيث المقعد الوثير وما أن ملت بجذعى إليه حتى أخذنى وغاص الى قاع قريب ثم صعد وعاد ليأخذنى الى نفس القاع ثانية ومازلت والمقعد على حالنا هذه حتى شعرت بحالة الخوف تمسخنى فى المرايا الكثيرة إلى تماثيل مذعورة راحت تهدأ قليلا عندما خفتت الموسيقى وكشف الضوء الكثيف الجانب الأيسر فأفصح عن رجل وسيم فى ملابسه الأنيقة ، يحمل ملامح وقورة ، اقترب قليلا وجلس على مكتبه الذى تزاحمت عليه

أوراقنا ، تناول ملفا عليه اسمى وتقدم منى بخطى هادئة كانت عيناه ضيقتين غير عميقتين وكان أنفه رفيعاً طويلاً يصل عينيه يتوسطهما فمه الواسع وكانت ملامحه عن قرب تغوص وراحتا يداه تعبثان بشعيرات شاربه عاليا نفاذا دار حول رأسى فأغمضت عينى وفتحتهما ، سمح لى بالجلوس على المقعد وسألنى فى أدب جم إن كنت أريد شايا أم قهوة وقبل أن أرد ضغط بيده على أزرار فوق مكتبه فانشق الجدار وانفتحت طاقة منه وبرزت فناجين القهوة واللبن والسكر وقطع من الحلوى ، ناولنى قهوتى المضبوطة كما أحبها ، وما إن رشفت قليلا منها حتى شعرت أن رأسى يدور ويدور ثم يستقر لحظة أن أضغط على بداية عينى اليمنى ، شعر أن شيئا ما فى رأسى فضغط على أزرار مكتبه فانفتحت نفس الطاقة عن طبق صغير عليه بعض الحبوب وكوب من الماء ، هدأت رأسى قليلا بعد الحبة الأولى . راح ينظر الى الملف ويقلب صفحاته ويتحدث معى عن المؤهل والكلية التى تخرجت فيها وعن عدد أفراد أسرتى وأى حى نسكنه والطابق وعدد الغرف وترتيبى بين الأشقاء وطلب أن أريه صورا لأفراد الأسرة إن كان معى بعض منها ، اقترب منى وأمرنى بالوقوف والسير أمامه قليلا ثم رسم خطوطا طباشيرية على الموكيت وأمرنى بالسير خلالها فبدت لى الأرض تنحدر إلى الأمام لكن شيئا فى نفسى جعلنى أتجاوز خطوطه ، راح يسألنى عن بعض الأشياء بلغة أجنبية فأجبته عنها فى سرعة . أخذ نفسا عميقا فانتفخ هيكله ورحت أنظر الى المرايا الكثيرة على الجدران ، كانت تعكس من نفس الرجل رجالا كثيرين ، نفث سيجارة فى وجهى فتاهت ملامح القاعة وسط الدخان وعندما تبدد كان الرجل قد تلاشى تماما . . فجلست مكانى أنتظره . شبكت يدى وأرخيتهما قليلا على ساقىّ المضمومتين وأنا أشد ثوبى حتى لاتبدوا عاريتين رحت أحدق فى القاعة والجدران وفى الزوايا وعجزت كل المرايا أن تعكس غير وجهى فشعرت بالخوف يتسلل من خلف الظلمة التى تكومت فى الجانب الأيسر ثانية ، رحت أحمل قدمى وأتنقل فى القاعة علنى أجد مخرجا ، كان الموكيت يأخذ قدمى ويغوص طويلا ثم يعيدها متعبة لاتقوى على الخطوة التالية ، وكانت هناك آية قرآنية غير مكتملة على الجدار المقابل لم أرها من قبل ولوحات زيتية لأشخاص ممسوخة الى زواحف وحيوانات بألوان باهتة وصوت جهاز التكييف يتلاشى مع صوت الموسيقى الذى يخفت ويعلو ، وعادت الأضواء تتغير فى الدقيقة الواحدة الى عشرات الألوان ، ظللت جامدة فى مكانى وقد تصلب جسدى ولاحت لى هواجس كثيرة كلها تدفعنى للهرب لكن الباب كان يبدو من الممر الضيق مغلقا تماما ، وراحت الموسيقى تتعالى كمعزوفة رعب ثقيل الوطأة يتلقفنى فى قبضته القوية ، بحثت عن نافذة واحدة دون جدوى ، كنت بحاجة لأن أرى السماء أو مبنى مجاوراً أو وجه إنسان غيرى ، لحظات مرت ثقيلة وغزا الضوء المكان ورحت أسمع أنفاسا عالية ثم لاح الرجل فجأة ولم أدر من أى مكان جاء ، كان سيجاره ينشر دخانا حوله كثيفا فبدا لى كعفريت المصباح فى حكايا ألف ليلة وليلة ، راح يقترب منى وخفقات قلبى تتصاعد وأنا أوقن أنه يسمعها ، ثبت سبابته أسفل ذقنى وراح يدير رأسى هنا وهناك ويدون شيئا فى ورقة يحملها . كنت أحسه يقترب ويقترب ويتشمم شيئا فى فتحتى أنفى وفمى وتحت الإبطين وعند فتحة الصدر ثم يدون فى ورقته ويعود ليحدق فى عينى بعينين مجوفتين ، كانت المرايا تعكس وجهه وجسده ورحت أرى بالقاعة ألف رجل بنفس ملامح الرجل وجسده وثيابه كلهم ينظرون إلىّ ويتشممون أنفى وفمى وفتحة صدرى . . مسح الرجل شاربيه على حدود شفته العليا ثم لمع وميض لم أره من قبل وراحت عيناه تتسلقان جسدى ، والمرايا تعكس جسدى المفرود ويد الرجل تستكمل مسيرة صامتة . فى البدء كنت أنظر الى جسدى فى المرآة بحياد بارد لكننى شعرت بيده كزواحف سامة تزحف ببطء شديد متراخ . . كانت يداه تتلاقيان عند المنحنيات وتتفارق عند الاستدارات ، وبين الفراق والتلاقى وخز كالإبر أحسه وأنا أرى الرجل قد خلع عن وجهه ملامحه الوقورة شعرت أن الموكيت أصبح أكثر انحدارا من ذى قبل وأن الأشجار على الحائط قد زاد عريها ، عاد الرجل يدون فى ورقته شيئاً ، وأنا أسأله عن طبيعة العمل بالضبط ورغم شدة الضوء بدا وجهى فى المرآه باهتا يقطر دما أزرق ، أما هواء التكييف فقد صار كثيفا لزجا وهو يمتزج برائحة الدخان وأنفاس الرجل ، سار الى مكتبه وأنا أنفض عن جسدى لمسات الرجل وعن وجهى أنفاسه الممزوجة برائحة النيكوتين ، دوّن فى ورقته شيئا آخر وعاد إلىّ ، فتح شفتى على ابتسامة وضبطها وقال : « هكذا تبتسمين دون توقف » ، كانت المرايا تعكس وجوها بلهاء لها نفس ملامحى ، ثم راح يستبيح ليده أن تواصل مسيرتها وعندما حاولت الفرار منه وجدته يثنى ظهرى ليراه فى المرايا ظهورا محدودبة الا أننى لم أستطع أن أظل هكذا طويلا . فردت قامتى ورفعت صدرى وأنا أردد عليه نفس سؤالى الذى لم يجبنى عليه فى المرة السابقة ، أخذ نفسا عميقا وراح يجلس خلف مكتبه ويكتب أشياء أخرى . بدأ يتلو أسئلة يحفظها بصوت هادىء وكلمات متآكلة النهايات وكأنه جُبل على اللكنة الأجنبية ، سألنى عن نوع القماش الذى أرتديه وماهى الشركة التى تنتجه وماذا أعرف عن الكميات المباعة وهل أصدقائى يشترون من نفس الشركة . . بدت لى أسئلته مضحكة ووددت للحظة أن يكف عنها ويخبرنى عن طبيعة العمل عندهم ، وضع قلمه على المكتب

واقترب منى ، ثبت سبابته اليمنى أسفل ذقنى وراح يدير رأسى الى كل الاتجاهات قائلا : « سألتك كثيرا ولم تردىّ » . . قلت لنفسى فلأوفرّ عناء الحديث مع هذا الرجل وأنا كلى يقين أن إجابتى لن ترضيه لكننى كنت أود الخروج من ذلك المكان فقلت له « إن القماش مستورد » . بدا عليه أنه لم يقنع بإجابتى فاستدار وأمرنى بالسير إلى الأمام وداخل الخطوط الطباشيرية ثم إلى الخلف وعاد يسألنى عن نوع البارفان والماكياج ثم الأفلام التى أراها والشرائط التى أسمعها والحبوب المهدئة التى أتعاطاها والكتب التى أقرها وعن احتمالات أن أفكر فى الزواج خلال فترة عملى عندهم وعن الأحاديث التى تدور بينى وأصدقائى حين نتزاور وعن أشياء كثيرة كانت تبدو لى تافهة . اقترب من المقعد وجلس فغاص الى قاعه القريب وصعد فبدا لى تحت الضوء ككومة من الملابس الأنيقة ، أحس بنظراتى تخترقه وأنا أكرر سؤالى ، لبس ابتسامته وهو يقترب منى ويضرب برفق على الاستدارة التى يحدها من الأعلى خصرى قائلا « هذا يجب أن ينقص قليلاً » . . هنأنى بأننى قد وفقت فى الامتحان وهو يمسك يدىّ ويغيبهما طويلا بين يديه وابتسامته تتسع . . تتسع ثم تتلاشى . . وأنا أعيد عليه سؤالى وهو لايسمعه . .

كانت الأضواء قد بدت كالدوائر المتلاشية ، سرت نحو الباب وأنا ألملم نفسى وأجتاز الممر الضيق الطويل وتماثيل الأطفال تلوّح بأجنحتها الحجرية ، كان الموكيت منحدرا الى الخلف فبدت خطواتى ثقيلة ، عندما اقتربت من الباب فُتح دون أن ألمسه ، كانت البنات واقفات يرفعن المرايا وينكسن الكتب ، وكان الضوء غزيرا ثابتا ، وكان الرجال فى نفس المبنى الكبير بلون الرجل الذى رأيته وبنفس ملامحه وثيابه وبلون جهاز التكييف والموكيت وورق الحائط الذى ينشق . . . .

القاهرة : نعمات البحيرى



محمد كشيك

قصة أجنحة قديمة

لم يسبق لى أن رأيته بصحبة أحد ، كما أنه لم يكن يتكلم أبدا ، لكنه كان دائما يأتى ، فى نفس الموعد ، دائما يأتى ، لم يتخلف مرة واحدة ، يجلس صامتا فوق الجرف ، يراقب انعكاسات الماء ، وأحيانا ــ فجأة ــ يقوم ، ويخلع جلبابه ، يدخل إلى الماء عاريا ، ويقف لا يظهر منه سوى الرأس ، ثم يبدأ فى الغطس .

فى ذلك اليوم ، كان يقعد فوق الأحجار ، يتابع أسراب البساريا التى بدأت تهجم بأعداد وفيرة . كنت وراءه ، أحاول أن أرى السمكات حين التفت فجأة ، واضعا يده اليمنى على عينيه ليحجب ضوء الشمس ، وراح يرمش فى النور القوى .

ــ لماذا تقف هكذا ؟

قلت له : أتفرج

تململ فى مجلسه ، أحنى رأسه قليلا ، وغمغم :

ــ تتفرج . طيّب ، اجلس .

جلست إلى جواره ، بينما بقى هو صامتا ، يتابع ــ باهتمام أسراب البساريا التى لا تنتهى . .

لم أكن أتوقع أن يتكلم حين التفت ناحيتى ، لكنه تساءل فجأة :

ــ من أى صلب أنت ؟

ــ الدواخلى .

لما نطقت بالاسم ، تهلل وجه الرجل ، وصاح مبتهجا :

«عائلة على» إيه ايه ، أنتم الفوانيس والله ، نعم . ، أنتم الفوانيس . لقد صليت فى زاوية «على» كثيرا ، وسهرت أياما فى تكيّة البحر ، وعشت ليالى وصباحات فى دوّاركم ، أهلا ، أهلا . (كانت المياه الداكنة ، السمراء ، تجرى ناحية الجزيرة ، التى راحت تتلألأ بالخضرة فى جلاء النور الساطع) .

ــ هل تعرف ؟ قال الرجل ، وهو يعبث باللحية البيضاء الطويلة : «كان جدك الكبير درويشا . نعم ، درويش ، ولكنهم يقولون : مجذوب . هم يقولون . ماذا فى درويش ؟ كان يحب الله ، يعلق المسابح ، وينام فى التكايا ، يلبس الخواتم فى أصابعه» .

سكت فجأة ، وراح يحدق فى المياه الجارية . اقتربت الجزيرة الخضراء ، بدأت الأشجار تتحرك ببطء ، طارت من الأوكار عصافير ملونة تغرد فى النور الشفاف .

ــ أتعرف . أنت ولد طيب ، أنا أعرف جيدا ، لست كباقى الأولاد ، إنهم شياطين . . نعم . . شياطين بأقدام .

انحنى على عود أصفر من البوص ، محاولا تنظيفه ، وأشار بيده إلى الماء قائلا :

ــ انظر . إنها جميلة ، وتعوم بالقرب من السطح ، لو أردت ، يمكنك أن تمسكها فقط . يجب أن تكون سريعا ، استمر يتابع أسراب السمك بحب وشغف .

ــ اسمع . هل تحب الصيد ؟

ــ . . . . . .

ــ إذن أنت كذلك ، كنت أعرف ، هكذا . عال يجب أن تحاول ، السمك موجود ووفير . سأعلمك ، نعم سوف أعلمك كيف تمسك «بالرّعاش» ، ولن تتكهرب . نعم ، لن تتكهرب ابدا ، لكن علينا أن نحصل على بعض الطعم . الطعم أولا ، وأشار إلى جُرف يرتفع فوق الماء» انظر . هناك ، تحت الشق مباشرة ، احفر ، ستجد دودا كثيرا ، اجلب لنا بعضه ، وأنا سأعد السنانير .

أمسكت بعصا مسنونة ، ورحت أحفر فى الطين اللزج ، صادفتنى رقبة مكسورة لزجاجة ، جرحت أصبعى . لكنى فى النهاية ، استطعت الحصول على كمية وفيرة من الدود ؛ الذى أخذ يتلوى بين راحتى كثعابين صغيرة .

قذفنا بالخيوط فى الماء ، تصاعدت دوائر صغيرة ، استمرت فى الاتساع إلى أن تلاشت وانتظرنا . نترقب ، مضت فترة طويلة دون أن نحصل على سمكة واحدة ، وبقى الرجل فى مكانه صامتا ، ينظر إلى الماء . بدأت الشمس تتجه ناحية الغرب ، واقتربت الجزيرة الخضراء إلى حد أنه يمكنك أن تخطو فوقها ، وأخذت أسراب البساريا تغيب بداخل الأعماق المعتمة .

أرسلت المآذن نداءات الصلاة ، حملتها نسائم قادمة من بعيد ، كنت قد مللت الصيد ، بينها كان الرجل العجوز لا يزال مائلا ، يراقب دوامات المياه باهتمام ، حين هممت بالقيام ، انتبه ، واعتدل فى مجلسه ، وسأل : «إلى أين» .

ــ سأرحل .

[كان الجرح فى أصبعى يؤلم بشدة ، وراحت دوامات المياه تتحرك بسرعة نحو الجزيرة إلى مساحات الخضرة التى أصبحت داكنة تماما] .

ــ هل أنت حقا من عائلة على ؟

ــ نعم . هى عائلتى .

لم أكن أتوقع مثل هذا السؤال ، لكن الرجل كان قد زهق من الصيد ، فاستمر يحرّك رأسه مستريبا : إذن فأنت ابنه ، ابن على الكبير ؟

ــ لا . إنه عمّى .

ــ عمك ؟ أبوك ليس على الكبير ؟

ــ أبى . . لا .

عاد الجرح يؤلم ، وبدأ ينزف ببطء ، حاولت أن أقوم لأغسله ، لكن الرجل استمر يسأل :

ــ هل تذهب إلى المدرسة ؟

ــ نعم .

ــ عال . عال . ماذا تفعلون هناك ؟

ــ نتعلم .

ــ عظيم . . عظيم . . أنت إذن متعلم ؟

ــ . . . . . .

ــ هل يعلمونكم القرآن ؟

ــ القرآن . نعم .

ــ عال . عال .

تغير لون المياه ، أصبح يميل إلى السواد ، بينما اختفت الجزيرة الخضراء . لم تعد تظهر على الإطلاق .

قال الرجل ، وقد ترك البوصة جانبا :

ــ قل سورة طه .

ــ سورة من ؟!

عاد يكرر مؤكدا على مقاطع الحروف :

ــ سورة طه .

ــ . . . . . .

ــ لماذا لا تتكلّم ، إنها ليست صعبة ، أنا نفسى كنت أعرفها ، وأنا فى مثل عمرك . هيا ، قل .

ــ لكنى ، لا أعرفها .

تغير وجه الرجل فجأة ، وراح يزعق ، بينما الكلمات تتطاير من على لسانه :

ــ كنت تكذب ، دائما تكذبون . كنت أعرف ذلك . قلت إنك من أبناء على . لا يمكن لأحد أن يغرر بى إنك لا تعرف كيف تصيد .

وبدأ صوته يرتفع :

ــ كما أنك لا تعرف شيئا عن سورة «طه» . تلقاك كافر ، زنديق .

واستمر فى الصياح :

ــ أنت بالتأكيد لا تصلى . نجس .

طلعت السلالم الحجرية ، بعد أن رميت البوصة ، وتركت الرجل . كنت أسمعه من فوق ، يسبّ ويشتم ، ثم بدأ الصوت يخفت ، وحين وصلت إلى بداية الطريق كان قد تلاشى تماما .

صار الجرح ينزف بغزارة ، حاولت طوال الطريق ــ يائسا ــ أن أوقف النزيف .

محمد كشيك

سعيد بكر

قصة

العودة إلى الوطن المفقود

من تحت قدميه أنت الدرجات الخشبية . . تردد صداها فى ظلام بئر السلم . . تخلل الصدى أذنيه فتهاوى شىء غليظ فى صدره . . من أعلى تسللت دفقة هواء باردة ارتجفت لها أصابع يديه التى تيبست فوق الدرابزين . . استدار ليعود القهقرى . . ومضى ضوء خافت أعلى رأسه . . ارتعشت أوصاله . . صدمته حروف منحوتة فى الجدار المتهالك . . ابتسم وتداعت الأيام الموحلة فى الذاكرة . . أزت الدرجات من جديد . . خطواته ثابتة لا تريم . . استقبله المصباح المشنوق على الجدار . . ارتطمت بزجاج المصباح فراشة ضالة . . تهاوت واختفت فى ظلام بئر السلم . . أراد أن يصيح بأعلى صوته . . أن يوقظ ذلك الشىء الثقيل داخله . . تفاقم صدى أنات الدرجات الخشبية . . رفرف طائر حبيس وهو ينفلت من فراغ البيت العلوى وذاب فى رقعة السماء التى أطلت فوقه . . برقت نجوم متناهية فى البعد واختفت عن ناظريه . . استقبله الباب الكالح . . تصور أن أحداً ما ينتظره بالداخل . . ينتظر أوبته من البلاد البعيدة . أخرج المفتاح الصدىء.احتفظ به لأعوام مديدة . . عالج ثقب الباب . . دفع به فى بطء فأصدر صوتا التهبت له حواسه . . اشتم رائحة التراب والقدم . . سعل . . الظلام يخنق كل شىء . . امتدت أصابعه فى الهواء بعرف طريقه تماما . تلمس سطحا ثلجيا . . . تراجعت يداه . . عاودت الاقتراب من جديد من السطح الثلجى . . زجاج لمبة العماز . هبط بيده إلى أسفل . مسح السطح الخشبى . . اصطدمت أصابعه بشىء ما . . أدرك ماهيته . . التقطه . . ومض ضوء مشتعل . . لمحت عيناه كل ما افترش النضد الدائرى . . لمع نصل سكين مازال موجودا عند حافة النضد . . أزاح السطح الثلجى وأشعل الفتيل . . أحكم الغطاء الزجاجى . . حبات من زيتون تيبس سوادها واضمحل . . انكمشت فى جوف الطبق . . نفخ التراب المتراكم فوق النضد فتناثرت من حوله عاصفة ضبابية . . سعل . . وقف فى منتصف الغرفة . . تأملها . . كما برحها منذ زمن طويل . . حين استدار ليتجه نحو مكتبه المتداعى رآه يشخص فيه النظر . . بادله نظراته . . ولم يعره التفاتاً . . نفض بعض الأتربة من فوق المقعد الخشبى . . نفض يديه ثم تهالك فوقه . . رفع إليه عينين فاحصتين . . مازالت عيناه تصعدان فيه النظر . . لم يهتم بوجوده . . أخرج علبة سجائره المذهبة وراح يشعل سيجارة . . أطلق أنفاسها فى فراغ الغرفة . . أحس بالاختناق . . نهض . . فتح النافذة المواجهة للمكتب . . طالعته وجوه النجوم . . والسماء سوداء مغبرة . . أحس بهبوط مفاجىء . . التفت إليه . . لم يبرح مكانه . . يجلس إلى مكتبه القديم . . أراد أن يقول شيئاً . . تاهت الكلمات بين شفتيه . . لم يكن ينتظر وجوده بعد هذا الزمن الطويل . . ولكنه يصر على مواجهتى . . نفث دخان السيجارة وعاد إلى المقعد الخشبى . . وتشاغل بإزالة التراب الذى علق بطرف جاكت البذلة الحديثة . . فاجأه الآخر قائلاً :

ــ أعطنى واحدة .

رنا إليه . . ناوله فى برود علبة السجائر . . أخذ واحدة

ووضعها إلى جوار ذراعه المرتفقة إلى حافة المكتب . . .

قال وهو يضع ساقا فوق الأخرى :

ـ مازلت كما أنت . .

برقت عيناه من خلف المكتب . . ابتسم . . نفس ابتسامته القديمة والتى بات يكرهها . . رد الآخر :

ـ وأنت تغيرت كثيرا . .

نفث دخان السيجارة فى حنق ظاهر . تأمل رقعة السماء التى تبرز فى فراغ النافذة . . واجهه قائلا :

ـ ما كنت أتوقع وجودك . .

داعبت يداه بعض أوراق موضوعة فى إهمال فوق المكتب . . لوح بإحداها فى وجهه . . تربدت سحنة الآخر وتابع بريق النجوم فى الخارج :

ـ وما كنت أتوقع عودتك . .

نهض من خلف المكتب . . دار دورتين فى الغرفة . وقف قبالته . . ينظر إليه مبتسماً . . احتنق الوجه الوردى ، وازورّ عنه . . أجفل حين قال الآخر :

ـ ازددت سمنة . .

لم يعره التفاتا وراح يدخن سيجارته فى تململ . . هبط عليهما صوت خاشع لم يمزقه سوى رفرفة جناحى خفاش دار فى فراغ النافذة واختفى فى البعد . . عاد ينفض طرف الجاكت فى تأفف . . لم يرفع إليه عينيه قال وهو ما زال يجتلس المقعد الخشبى :

ـ أما زلت تحتفظ بكتبى ؟ .

قال الآخر وهو يعود إلى مكتبه :

ـ كل شىء كما تركته .

فى غضب قال وهو ينفث فى وجهه دخان سيجارته الذهبية :

ـ ولكنك أهملت كل شىء . .

لوح بيده فى الهواء . . سقط ضوء اللمبة فوق وجهه فبرز شارب سميك يكلل به شفته العليا :

ـ لم أحرك شيئا عن موضعه . .

وبدت لعينيه ثياب الآخر رثة وبالية . . صعد فيه نظرات تشف . لم يهتم به من خلف مكتبه . قال :

ـ حتى طبقك ما زال موجودا كما تركته . .

لمح الطبق بجوار لمبة الغاز . . أطفأ السيجارة فى منفضة صغيرة . . ونهض . . أطل من النافذة . . تنهد . . تشمم الهواء براحة غريبة . . وأحس بأن كل شىء قد ضاع من يده . . باغته قائلا من خلف المكتب :

ـ أما زلت تذكر ؟

تنهد عند النافذة . .

ـ ومن ينسى !

ـ هذه الليلة كنت قلقا . .

ـ كنت على وشك السفر فى الصباح . .

رفرف الخفاش من جديد فى فتحة النافذة . . تابعاه حتى اختفى فى ظلام السماء . .

ـ تركت كل شىء وسافرت . .

فى أسى قال :

ـ لم تكن أمامى حيلة . .

لوح من خلف المكتب بسبابته فى الهواء :

ـ لا تنكر . . لقد هربت . . لم تستطع مواجهة نفسك . .

أخرج سيجارة أخرى . . تشاغل بإشعال طرفها . . قال فى صوت حازم :

ـ لم أهرب . .

صاح الآخر فى غضب :

ـ بماذا إذن تبرر سفرك . ؟

ـ لم تكن أمامى حيلة . .

نهض من خلف المكتب وعوى فى وجهه :

ـ كان يجب أن تواجه مصيرك !

ـ فقدت كل أسلحتى .

ـ لا . . بل تركتها فى ساحة الحرب تعيث بها الأقدام

ثم فى صوت أكثر حدة :

ـ لقد بعت قضيتنا جميعا . . واشتريت نفسك . .

فى عصبية رد الآخر وهو يمسح طرف الجاكت :

ـ لم أكن مجنونا حتى أقف فى وجه الأعاصير وحدى . . كنت لن أقوى على احتمال السجن .

حينما استدار سقطت على وجهه حفنة من ضوء اللمبة الكالح :

ـ وأيضا حلقت شاربك . .

بلا وعى تحسس موضع شاربه :

ـ لم تكن منه فائدة . .

ـ كنت تتباهى به . .

لم ينبس . تحركت دفقة هواء حركت شيئا ما فوق السطح . . انثالت الأتربة فوق الجاكت الثمين ، نفض الأتربة فى غيظ . . وراح يسوّى حلته ثم استدار والتقط علبة السجائر من فوق المكتب :

ـ ناولنى سيجارة أخرى . .

حملق فى وجهه رأى شاربه كثا :

ـ ألم تتخل عن هذه العادة ؟

ـ كيف أتخلى عنها وأنا لا أملك لها دفعا !

ـ كنت لا تجد ثمن سيجارتك .
ـ ولكنى لم أتخل عن قضيتنا .
أصدر صوتاً ينم عن ضيقه المتناهى . . قال :
ـ ماذا فعلت لك قضيتنا ؟
ـ وماذا فعل لك هروبك ؟
صرخ حانقا :
ـ لا تقل هروبى . . لست خائفا من شىء حتى أهرب . .
ـ كنت خائفا أن تشحذ سجائرك مثلى . .
نفخ الهواء فى كمد ظاهر . . وعوى فى وجهه هذه المرة :
ـ مازلت قاسيا كما أنت !
قال ليشق جرحا قديما فى صدر الجالس خلف المكتب :
ـ أنت تهنأ بمضاجعة الفقر ولا تحرك ساكنا . .
ـ حقا أضاجع الفقر ولكنى لا أدع أحدا يضاجع كرامتى . .
ـ مللت منك ومن تلك الترهات التى ترددها كالببغاء . . لى أحلام أخرى . . وأنت معدوم من الأحلام . . قهقه ضاحكا . . ارتجت جدران الغرفة وانثالت لأتربة من جديد . . صرخ الخفاش الأحمق فى فراغ النافذة .
قال من بين قهقهاته :
ـ كنت تحلم بسيارة فارهة . .
قام كالملسوع وتذكر شيئا ما . . اتجه نحوه فى عنف . . جذب يده من خلف المكتب :
ـ تعال لترى كم هى رائعة سيارتى . .
جذب يده فى قوة وجلس خلف المكتب . . لوح له بيده فى تأفف :
ـ لا تعنينى سيارتك فى شىء . .
ـ دائما تصدمنى . .
ـ أنت تتقن الضحك على نفسك . .
ـ وأنت لم تقدر صعوبة حياتى القديمة . .
واجهه بيد مفرودة الأصابع :
ـ لم تقل لى كم من الخطوات تقدمت بقضيتنا !
فى عصبية مغالية قال :
ـ لم تعد تعنينى قضيتكم فى شىء . . ثم هل تقدمت أنت بها ؟
تململ وهو يجيب من خلف المكتب :
ـ لا . . ولكنى لم أتخلّ عنها . .
انطلق يضحك فى رعونة مفاجئة . . نفض الآخر سيجارته تحت مقعد المكتب :
ـ لم تتخل عنها ؟ أكذوبة جديدة !
ـ أنت تعرف كم من الصعوبات نواجهها . .
تهادى إلى أسماعهما صوت ارتطام شىء غليظ . . وتهاوى شىء لم يدركا كنهه . . وعاود الخفاش خفقاته المتتالية فى فراغ النافذة . . وران عليهما صمت كئيب موحش . . تشاغل أحدهما بسيجارته ، أما الآخر فراح يقلب فى الأوراق الموضوعة على المكتب :
ـ ما رأيك لو أخذتك فى نزهة بسيارتى . .
أومأ الآخر رأسه فى حزن وقال :
ـ لقد أترفت كثيرا !
قفز الآخر فجأة محاولا تغيير دفة الحديث :
ـ أريد أن أقدم لك شيئا . .
فى صوته القديم العنيد :
ـ ولماذا ؟
ـ إنى أشعر بالندم لأننى تركتك على هذه الحال .
ـ وأنا لا أشعر بالندم لأنى انتظرتك .
ثم فى صوت حاد آمر قال :
ـ لماذا أتيت إلى هنا ؟
تلعثم اللسان منه . قال أخيرا .
ـ جئت آخذ أشيائى وكتبى .
ـ وما حاجتك إليها الآن ؟
ـ من باب الاحتفاظ بالذكرى .
ـ كلا . . أنت تريد أن تجردنى من كل شىء . . أنانى بطبعك .
ـ أكون أنانيا لو طلبت بحق من حقوقى ؟ كل ما فى هذه الحجرة ملكى .
نبهه قائلا فى صوت حاد :
ـ ولكنى لست ملكك . .
كمن تذكر شيئا . . نهض . . مسح بعينيه الحوائط الأربع . . أشار إلى أحد الجدران قائلاً :
ـ أين أخفيتها ؟
ـ عمّ تتحدث ؟
ـ صورتى القديمة .
ضحك من جديد . . غادر المكتب . . قال :
ـ هذه لم تعد من حقك . .
ـ أتريد أن ترثنى وأنا مازلت على قيد الحياة ؟
هذه المرة استطاع الخفاش أن يدخل الغرفة . . صاح فى آذانهما . . أطبقا عليها أياديهما . . مازال الصوت حاداً

والخفاش يرفرف بجناحيه في وجهيهما . . لوحا بأيديهما في فراغ الغرفة . . قال الآخر :

ــ أهملت كل شيء حتى عششت الخفافيش في غرفتي !

هدأ الخفاش واستقر في مكان ما بالحجرة . . تنفسا بهدوء . . عاود يقول :

ــ سأترك لك كل شيء . . فقط أريد صورتي . .

ــ أنت إنسان عنيد . . لم تعد تصدق . . تعال وانظر . .

يمم نحو المكتب . . مد يده في جوف ظلام أحد الأدراج . . أخرج ورقة مقواة واتجه نحو لمبة الغاز ، انحنى قليلا وفرد الورقة المقواة . . اقترب الآخر منه . . وتأمل الصورة :

ــ ألم أقل لك ؟ هذه ليست صورتك . . بل صورتي . أنت بلا شارب . . وهذه الصورة بشارب سميك . .

جذب الصورة . . قال في حنق وغضب كبيرين . .

ــ أتريد أن تخدعني ؟ ملامح رجل الصورة ملامحي تماما .

جذبها الآخر من جديد :

ــ أنت الذي تخدع نفسك . . هذه صورتي أنا .

ثم في صوت متهالك قال :

ــ أرجوك . . لقد أوشك الفجر على الظهور وأنا متعب . .

ــ ماذا تعني ؟

ــ لا شيء . . فقط أريد أن أوضح . . [illegible] التزاماتك .

ــ ولكنك ما [illegible]

ــ كان يجب أن تدرك ذلك من زمن .

قفز ناهضاً في غيظ مكبوت :

ــ لا أسمح لك بإهانتي أيها الوضيع . .

في عزم وتصميم قال الآخر وهو يشد على الصورة :

ــ إن لم تخرج الآن سأقتلك .

ــ بل أنا الذي يجب أن أقتلك

ــ إلى هذه الدرجة ؟

ــ وأكد [illegible] لن أتخلى عن صورتي .

ــ قلت لك هذه صورتي أنا . .

ــ أيها المخاتل !

وكر عليه حانقا . . [illegible] الآخر وانفلت من خلف المكتب . . اندفعا معا إلى النضد الدائري . . كانا يعرفان مكانها تماما . . جذبها أحدهما وهوى بها في صدر الآخر . . وانطلق الخفاش من مكانه المخبوء بالرف [illegible] يخفق بجناحيه بعنف ويدور دورات لا تستكين . . لا نهائية . .

الإسكندرية : [illegible]



محمد الشـــركى

قصة: سهرة العســـل البرى

مثل نبتة الأعماق ، يصعد الجسد من الحلم ليبدأ من كل أمكنة الأرض المرئية واللامرئية ، من كل أبدية الأيدى العميقة التى تراه مضاء ومظلما وذا جذور تشتبك مع جذور العالم ، تراه موكبا من الأجساد السرية والألوفية بدءاً مما قبل التكوين السومرى ، لأن كل ما مر فوق الأرض وتحتها ساهم فى جسدى : الألواح ، الأزهار ، الحيوانات البرمائية ، اللغات ، المدارات النجمية ، دماء التاريخ والأسطورة ، لذلك أصل إلى الجسد بصعوبة ، إذ ينبغى عبور الغابات ، أشجار القرابة ، ألْسِنَةُ الموتى ، ضجيج السلالات ، عبور المؤسسات ، الأنساق الفكرية ، آلاف التابوات ، كل يوم تضيئنا الشمس وننسى الساكنين فينا ، ننسى أن الجسد هو منذ البدء حركة كونية ، حركة لانهائية وفق افتتان تراجيدى ، ثم هناك الآخر الذى يميتنى ويحيينى فى أمكنته ، الآخر الحتمى ، المبتدىء من أعماق الحلم إلى نهايات الأرض ، الآخر كممكن لامتناه ، كنشيد يجرح الليل ، كأعجوبة سهرانة ، كانت تقترب منى فأرتجف ، من سيأخذ من هذه الليلة ؟ أحسست بسقف رحمها معشوشبا ، هزنى فرح هذيانى وسقطتُ فى جذور الكلمات ، الآن فقط أعرف أن الكلمات سورتنى مثلما تسور أوراق الآس الميت المفتون ، أقصد كان يمكن أن أتهدم لو تخلت عنى الكلمات ، الكلمات المحدقة بى مثل رسائل فتنة لامرئية أو رسائل حداد ، أمشى كل نهار وأحس بموكب الحارسات الذى يرافقنى بيقين ، موكب العائدات المترفات من سهرات الأرض إلى الجسد ، العائدات الرائعات مثل توارات ملح تطالبنى بالماء ، منذ متى والجسد متكىء على قارة رمزية تبرعم فيها أزهار العسل البرى وتنام ثيران البيسون ، منذ متى وهذا العواء القديم يهزنى مثل عظاءة إفريقية أرهقها حلم الليالى وحلم الشموس ، إننى أراه هناك ، ساحر يرقد وفى ذاكرته مقدار لانهائى من العشب وطواطم النيران ، ساحر يغوى المدونات ويضحك قربها ضحكة ديونيزوس الهائلة ، من يكون هذا الزائر الاستوائىُّ الذى أقنعنى بأن الجسد مدار للعلامات الكبرى فى العالم ، وأن اللامرئى يفكرنا مثلما يفكر الماء الليلى نبات القيعان ، اللامرئى هو ماتراه كل يوم تحت الشمس وشىء آخر ضمنه ، شىء مسروق من الجسد ، بعض من ذكراه القديمة ، اللامرئى يبحث عن لسان ، يقول الساحر ، هبه لسانك فى ارتماء مجبول . هبه ألمك ، أن ترى أو ألاَّ ترى هذه هى المسألة ، مسألتك أنت لامسألة الزمن ، إذ يمكن خلال ليلة رؤية كل الأبعاد ، المسألة هل لك جفن مضاء بطيور دم لاتنام ، عين عمودية الأزمنة ، هل تسهر فى ليل الكائن وآلاف السنين التى أضاءت بصرك ، هل أقرفك الجرح الأبيسى الكاذب ، لأن الأبيسية جرح كاذب ينسى الجرح العميق الذى هو أكبر من كل شجرة قرابه ، الأبيسية قضيب وهمى يتفسخ فى القانون والزمن ، أين هو القضيب الآخر الذى يعبر السلالات والألسنة وبه رطوبة فجر الأرض ، المسألة هل لك انخراط فى مبدأ الأنثى الدامى وفى ندائها ، لأن الأنثى نداء رهيب عابر للحياة والموت ، عابر للعناصر والأعماق ، الأنثى واشمة قديمة للعالم وواشمة للأجساد ، فى البدء كان

الفراغ الكبير ثم دَمُ نهدها فوق النبتة الهائلة ، صارت تسمّى أوجاعها فكانت الأنهار ، كانت البرمائيات والأعشاب السرمقية ، لما نما أول كائن واكتمل جماله نادته إلى مغارتها ، علمته شرب الدم والحليب ، عانقته في ليلة آزهرت فيها الدوالي وشبعت الأبقار الوحشية في المفازات ، في الفجر علمته الأسماء ، أخرجْ إلى الشمس قالت له لك العالم ، الأنثى دعوة للعالم ، دعوة لفكر فرحان وجسور ولحركة حاسمة ، كان صوتها يعترش في الظلام قرب من يريد العثور على وجهه الكبير ، وكان الحب والموت يعترشان في الوديان الهائلة القديمة ، الأنثى دعوة جارفة للسفر ، لعبور باذخ نحو ذاكرة الأرض أو نحو أرض الذاكرة المسكونة بالحس البدائي وأشجار الكاجيبوت الشرقية ، لماذا لاتكون الأنثى نبتة بَيْتُولٍ شاسعة تعبرنا فنندخل في الأرق والهذيان ، ندخل في العزلة الأساسية وفي السيادة كانبعاث داخل الكلام ، ذلك أن الأنثى هي أيضا رحمٌ لغوي هائل ، لغة خلاسية شاملة ، لماذا لاتكون اللغة إذن هي السيادة الكبرى التي ترد الكائن إلى شريعته الخاصة ، تكون هي حبيبة الكائن الرهيبة ، قبره المترف وبيته العالي ، حينئذ سيكون بإمكان من استحقها أن يرقد مضاء بجمالها الحدادي ، لأن اللغة مثل عشتار لاتهوى كائنا إلاّ قتلته حبا ، حبيب اللغة دائما ميت ، يأكل في عالم آخر ويتربّى في عالم آخر ، حبيبها مسربلٌ بنبل السلالة القديمة ، هل من جوار آخر غير جوار بلدها المشطور بالدم والشمس والرغبة ، بلدها حين يسندني فأنتصب مرصعا بعبق موتاها الرائعين ، أدعق البرسيم البري وأرقص تحت الشمس موقدا في جسدي زمن شمس أخرى ، كان اللبلاب الأحمر ينمو على الأسوار والناس يمشون تحته فيصيرون أكثر جمالاً من ذي قبل ، ثم هذا الفرح الخلاسي الذي مذاقه مبهر ، إن الفرح ينهكني في هذه الليلة الخضراء بجوار خطورة الحبق ، وأرق الخبيزي ، وأحلام القرفة البرية ، ونزيف الصحاري الهائل ، وهدير الأعماق ، وبهجة كل ظفر ينهش الجدران العالية ، وشبق النساء في الحمامات الصخرية ، وجمال الموتى الحائم فوق أزهار الصبار ، لماذا ننسى رائحة النعناع الحتمية ، والعيون البدائية خلف اللثامات ؟ إنني هناك ، مثل ارتماءة مهبولة لايعنيها أي حساب ، مثل إسراف باذخ ونهائي ، لأنه لم يعد لدى أي رجاء يخصني سوى أن أكون طفل المغرب الخلاسي ، هل السؤال ممكن من هنا دون ميثاق يهز قلب الكائن ، ميثاق هو الإسم الآخر لذلك النداء الجارف والشامل ، ذلك الأرق المشتهى ، تلك البعثرة القاسية للجسد الرمزي قبل إعادة تشكيله ، نداء متصاعد من أعماق الاستشباح ، من كان يعبرني غير صوت ذلك النداء ، من كان يفكرني ويمنحني السلام ، ليكن سلام لك حيث تكون ، من كان يؤازرني في مقالع الحجر اليومية غيرك ، أذكر أنك أتيتني بها مهشمة وبيضاء ، مجروحة الجفنين بالتاريخ ، ملفوفة النهد المثخن بشوب من الساتان الأسود ، ومضاءة فقط بخطورة دمها ، كأن وجهها خارجا لتوه من سوسن التشققات العميقة في المدن ، رأيته وعرفته ، وكان يكسو العظام القديمة بلحم يشبه رؤيا غريبة ، يشبه لحما آخر زارني في السابق حلمه ، من أضاءني غير وجهك السهران قرب الشموع وأعراش العرعر ، اسمك متعدد الأسماء بحرك قائم الدروب ، ولولا عويلك الغسقي تحت آذان العالم ، بذخ حزنك الشهوي عبر زغاريدك ، ارتخاءاتك القمرية بين الفوهات المعشوشبة ودهشة السهوب ، لمعان النبات في حوضك السفلي والدم الراسخ داخل أثدائك الحتمية ، لما أقنعت جسدي بالوقوف مرة أخرى أمام هذا الفجر القادم بدونك ، إنني أقف وهذه حركة لاتضيع ، لاشيء يضيع ، ففي المدار الأرضي كما في الكيمياء العميقة لاحركة تسقط في العماء ، لانظرة تنطفىء ، وكل رجفة عالية دليل على أن الأغنية ليست وَهْماً .

المغرب : محمد الشركي

تجارب ○ متابعات
مناقشات ○ فن تشكيلى

* تجارب

○ سماوات زرقاء للهديل (شعر) — محمد بدوى

○ شلاقة ما زال يشعل الحطب (قصة) — محمد مسعود العجمى

* متابعات

○ قراءة فى قصص « وجه مدينتى » — د . يوسف عز الدين عيسى

* مناقشات

○ قصيدة النثر بين النقاد والمبدعين — أحمد فضل شبلول

* شهريات

○ أنتونى بيرجيس يكتب عن لورانس تحولات العالم ، وعلم النقد — سامى خشبة

* فن تشكيلى

○ الفنان المصور بهاء مذكور — أحمد فؤاد البكرى

شعر

سماوات زرقاء للهديل

محمد بدوى

شَاطَرْتُه القصائدَ الملولْ
ولَوْحَةَ الإِعْلانْ
وسِحرَ طقسِ التبّغِ فى الصَباحْ
عَلّمته أنْ يفهمَ الحِجارهْ
أن يُغْرىَ الخُلاسيات بالمَوَاجِدْ
ثم أَغْوَتْنى عُيُونه
وكنتُ حين أمشى مُثْقَلاً بوَرْطَتى ونكهتى
يُرَاوِغنى
كَصفْحة مَفْتوحهْ
ويسأل الأهلّهْ
«مَنْ الذى أَغْرَى المساءَ بالمساءْ
مَنْ أنهكَ التُفاحَ والدَفاترَ القَدِيمهْ
وفى ارتعاشةِ العُصْفُورْ
مَن الذى أقَامَ حَاجِزاً بين المدى والضوء ؟»
وكان إنْ يثرْ فى قلبه الغبارْ
وتَجْفُه القصائدْ
يَرجّنى
كأننى وريقهْ
مُنْتَظِراً
شيئاً مِنْ وميضِ البحر
وقَامُوساً تُزيّنه امْرَأهْ
يُفَاجئنى بآخرَ كِذْبةٍ رَقصت عَلَى شفتيه
ويحسو الشاى مُرْتبكاً
كطفلٍ يجمعُ الأحجارَ مِن قلبه
أُقْسِمُ إنّنى ظننته رِدَائى الوحيدْ
وإننى أسكنته فى النَسغ واللحاءْ

وفى نهايةِ الأسبوعِ يَرْتَدِى حَنينَه الشَّبِق
مُتئداً
كَسنْبلة تَقَحّمها النَدى
النهرُ يفيضْ
والأرضُ تضحى شَذى يملكُ نفسه
وابنُ الأزرقِ مشتعلٌ
يرمى فى تويج قلبه الدَعَاوى
عَيْنَاه طِفْلتان تَرْكُلان الغيمْ
«ياليلُ هَذى الخيلُ عاقرٌ»
أم الشّريان يسكنه الصدأ
يمرُّ الصمتُ بين النهرِ والأرضِ

ويطعنه الوطنّ
يحدّثُ نفسَه :
«هذا الفضاءُ
لم ينمْ فى سَريرى
إنه إذن راغبٌ فى اجتياحى
هذى البناياتُ
عَجِلَةٌ تَسْكبُ المصائر
وهَذَا أنا
لمْ أُدْعَ إلى وَلِيمةِ الهتافْ
وَاحِدٌ مُفْردٌ يُغْرى الخُلاسياتْ
يُديرُ اندفَاعاتِه للوراءُ
ويحلمْ»

يمَمَ صَوْبَ دَمّه المنثور تفاحاً وأقبيةً
وغاصَ فى نهودِ ساكنات أرصفةِ الحُسينْ
أُقسمُ إننى فى لحظةِ ارتعاشةِ الفؤادِ بالمراثى
فارقته يضللُ الغُصونَ عَنْ جُذوعِها
يحيكُ فى شفاهه المراثى المثقلاتِ باشتهاءة النَارِ
رِدَاؤه الخفيفُ أرغفةُ الغضبْ
جبينه الوسيعُ صَافيًا
كأنه سماءُ قريةٍ مِن الجنوبْ
حَاورته
ـ مِن أينَ يبدأُ المسكونُ بالهَزِيمْ
. من مِشْيةِ البناتِ الحالماتِ بالربيعْ
ومن تجافى العاشقِ الصّبِ
لكنه فى بهجة الوميضْ
يُراودُ الأشجارَ عن عَفافها
فَيسلبُ البُرْكانُ وَرْدَته الكثيفهْ

فى الليلْ
كَانَ الندى والصخرُ مشتجرينْ
والناسُ فى بَشاشةِ السباء مفْعَمُونَ بالطريقْ
تساءلت
ـ هل يريدُ حُروفاً من الضوءِ
أم يشتهى كأسلافه قَيْنَةً
تُغنّى لهذا العَماءُ
إنّ شيئاً من وميضِ البحرِ يكسوه
غِناؤه يطاردُ السماءُ
وصوتُه يطاردُ القصيدهْ
كان يرشدُ الصيادَ للأسماكْ
يجادلُ الورودَ فى نقعِ الورودْ
بَاغتّه
فهرّبَ السُؤالَ مِن عينيه
وسبٌ القهرَ والعذارى الحالماتِ بضجعةِ البدوى واللوطى
فزّعنى
كأن بصوته انفجرتْ قيامهْ
ـ«أمَا يَزالُ يُدْعَى الوطنْ ؟
هذا الملونُ الصدغين بالويسكى وبهجة التمائمْ
كورةَ بصقةً مُكتَنِزهْ
وامْلأ بها وَجْهى»
هَا هُو يُريقنى كأننى وثيقةُ اتهامه
يمضى مُرَاوِغاً
يزيّفُ اللغاتِ والعُيونْ
أقسمُ إنّنى رسمته خَريطةْ
لكنه يشاكسُ ارتجافى بالخيولِ الخَاطِئهْ
ويعلنُ انتماءه
يُريقنى كأننى وثيقةُ اتهامه
وقلبُه
مُعلّقٌ بكفه التى تُدبجُ القصائدْ
وبين النارِ والمشانق انفلتْ
غمامةً تُراوغُ الحقولْ

القاهرة : محمد بدوى

□ «ابن الأزرق» ، النعمان ، شخصية مخترعة ، ركبت من العَلَم العربى الشائع فى التاريخ : النعمان ، والعلم : ابن الازرق ، المستوحى من اسم «نافع بن الأزرق» ، الذى تنسب إليه فرقة الأزارقة ، والشخصية تتكرر فى قصائد عدة للشاعر .

محمد مسعود العجمي

قصة: شلاقة مازال يشعل الحطب

حاصرته المدينة والتحجر فى عيون الآخرين ، أطال النظر فيما حوله ، شد شعيرات رأسه ثم هرب .

أوقفته أصوات زاعقة ، التفت ثم تابع الهروب إلى حدود المدينة ليمارس طقوسه هناك .

***

الريح القادمة من الحدود ، تفرغها أنوف كلاب الصيد تجدد « شلاقه البحولى » فى الذاكرة ، ينمو من جديد متسلقاً شعابها .

***

كلاب الصيد ، تلهث ، تلعق أحذيته اللامعة .

ـ سمعتهم يقولون أشياء ممنوعة .

ـ . . . ويرسمون على الأرض مطارق .

ـ . . . وسكاكين

ـ وحبوباً غريبة لنبات كالعوسج(*)

رأسه الكبير ـ فوق كتفيه العريضين يهتز ببطء ، يسحب الدرج الأسفل ، يخرج مسدساً ، تتراجع مذعورة ، تتحفز للهرب توقفها نظراته المشجعة .

يمد يده مرة أخرى ويقذف إليهم بعظام طازجة ، ثم يعيد المسدس يهز رأسه مرة أخرى . يخرج ورقة حمراء من درج خاص ثم يبصم .

ثلاثة ، يزحفون ببطء تحت الظلام ، يتوقفون ويهمس أحدهم :

ـ مازال شلاقة يغنى

ويستطرد مغتاظاً :

ـ والنار مازالت تشتعل .

الخوف المتنامى يدفعهم للالتصاق ، يشعل أحدهم سيجارة ، يتبادلونها بحذر :

ـ سيطول ليله .

ـ بل ليلنا نحن .

ويعقب ثالثهم :

ـ ينام من الظهيرة حتى المساء

يرتفع سعاله ، يتباعدون ، تنطفىء السيجارة بين أيديهم ، يرميها أحدهم ثم يبصق .

أصوات أطفال ونساء قادمة ، يتحرك الثلاثة مبتعدين .

وفى الطريق يتفتق ذهن أحدهم بمشروع مفاجىء ، يجمعهم بحركة من يديه :

ـ اقتربوا . . . اقتربوا أكثر .

يصمت . . وقبل السؤال :

ـ لنحلل بقايا الأخشاب والحطب .

عيونها مستنقع آسن .

ـ ثم نرفع تقريرنا .

يضحك . ينظران إليه ، يضحكان بهيستريا ، تتشابك كفوفهم

ـ فكرة .

فى الليلة التالية حدث ما يلى :
على غير عادته تتأخر ألسنةاللهب فى الارتفاع .
تطل الرؤوس . ترجع خائبة .
ويشتكى طفل :
ـ إمي ، لم يشعل النار ، لن نلعب الليلة .
ـ ستلعب ، وسيشعلها .
الشك فى عينيه يدفعها :
أونشعلها نحن
ـ تطل رؤوس كثيرة مرة أخرى ، وتعود هذه المرة محملة بالقلق والسؤال .
ـ لن تقدح شرارة .
كثر الهمس ، ارتفع ليصبح سؤالاً بحجم الهم المزروع ، بطول مسافات الحزن والهلع الممتدين فى الأعماق .
تقترب رؤوس الرجال . تفترق وبعد لحظات كانوا يحملون الفوانيس فى الطريق إلى صومعة الصمت .
لم يكن على فراشه القطنى أمام المدخل ، ولم يكن حوله .
دفعوا الباب ، لم ينفتح على غير عادنه .
دفعوه لم ينفتح .
أسندوا مناكبهم يحرضهم القلق والحيرة ، والخاطر المجنون ، والرغبة فى اكتشاف الداخل . . ومرض الرجل ينمو فى الخيال .
ويصيح أحدهم :
ـ اجمعوا مناكبكم للدفعة الأخيرة
ويخرسه صوت مفاجىء :
ـ قفوا . . . الختم الأحمر
وبذهول قرأوا التحذير ، ثم ابتعدوا مسرعين عن المكان

شهادات

يوم قدم إلينا ، كان فى الثلاثين ، يحمل قساوة الصحراء وصهيل الجياد الأصيلة ، أحبه الصغار ! تعلقوا به وكان يشترى لهم الحلوى والخبز وأقلام الرصاص .

أبو راشد

قبل عشرين سنة قدم من جبال بعيدة ، يحمل فى يده مشعاباً غليظاً (*) يردد بصوت هامس ـ يعلو أحياناً ـ كلاماً غير مفهوم غاب طويلاً ، ثم عاد يحمل المشعاب ويردد أغانيه التى حفظها الأطفال لم يصادق الكبار . ويفترق عن الصغار عندما يكبرون .

أم حمد

رأيته كثيراً يتجه ببصره إلى الأفق وينظر فى عينى الشمس طويلاً ، ومع ذلك تجهره إضاءة الشوارع ، وزينة الأفراح ، وترعبه أبواق السيارات .

تامر الناصر

أين هو
أريد أن أراه
إنى أحبه . . أحبه

صوت طفل باك

تقارير سرية متعلقة (بشلاقه البحولى) مرفوعة لجهات الاختصاص .

(١)

متقوقعاً يحرق الحطب الذى جمعه من الغابة فى ساعات الفجر الأول ، وينشد أشعاراً مهربة ، يقرأها في عيني قط أسود مقابل ، يجتمعون بالقرب منه ـ دون الاختلاط به ـ يرددون بهمس أشعاره التى حفظوها وأشياء آخرى غريبة .

استدراك :

أحداهن تثق بي ـ همست بخوف ـ رغم وجودنا منفردين بهذه الحكاية .
ـ فى الليلة الماضية حدث شجار بين الجميع ، والسبب رجلان تزعم كل منهما قطباً لاختلافهما حول حل لمسابقة كبرى طرحتها أجهزة الإعلام .
ـ ما هي
ـ أيهما أسبق إلى الوجود . . . البيضه أم الفرخ ؟
ـ فقط ؟!
ـ وأحدهم يريد أن يرغم الآخر على الدخول فى ثقب إبرة .

(٢)

الجذور لأشجار معمرة ، تضرب بعيداً فى الأرض ، لتسرق مياه البحر ، ورغم الجفاف والملح تظل نظرة متوحشة .
أزهارها شوكية وثمارها ـ رغم الملح والجفاف أيضاً ـ لها طعم العلقم

(٣)

يتحدثون كثيراً عن الخبز ، والبحر ، وأغانى الفقراء الجياع ، يشردون ببصرهم ـ رغم الظلام ـ إلى الأفق ، فيرتد شعاعاً متألقاً ينعكس على شفاههم ابتسامات حبلى متوعدة .

(٤)

عثر فى جيب أحد ملابسه المتسخة ، على مجموعة أوراق

تحمل أشعاراً مهربة ، وأسماء كثيرة ، وحوادث مشهودة ، كتبت بخط رديء جداً ، حفظت جميعها للضرورة .

وقف أمام رئيس المركز ، تقوّس أثقال يديه ورجليه ظهره الخمسيني بينما سمّر نظراته فى عينيه .

ـ لا تحاول الإنكار . ماضيك وأوراقك مكشوفة ، لن نناقشك فيها .

ـ . . . .

ـ تتعهد بعدم إشعال النار .

ـ . . . .

ـ وتترك كوخك الخشبى والسكن فى أحد قصور المدينة والتى سنمنحها لك .

ـ . . . .

يخرج رزمة من الأوراق ، يرميها أمام (شلاقه) ويتابع :

ـ وتبصم على هذه الأوراق .

حاول أن يقرأها بطرف عينه ولكنه نهره .

ـ دون قراءتها .

صمت فترة وجيزة ثم صرخ :

ـ هاه . . . ماذا قلت ؟

ويبصق (شلاقه) بثقة لم تخذله :

ـ لا . لا . لا .

ينهض ، يقترب منه يبصق فى وجهه ثم يزمجر :

ـ أخرجوه . عودوا به إلى زنزانته .

وفى اليوم التالى :

« يحول الموقوف (شلاقه البحولى) إلى الطب النفسى ، لإصابته بلوثة عقلية ».

* * *

سبعة منتخبون ، يتقدمون إلى مركز الشرطة يسألون عنه ويجيئهم الرد :

ـ تم القبض عليه لإصابته بلوثة عقلية وحول إلى الطب النفسى .

* * *

فى الطب النفسى :

لم يمنعوا عنه الزيارة ، ولكنهم زرعوا ـ أمام عينيه ـ غرفته بأجهزة التصنت الصغيرة خلف باقات الورد .

توافر عليه أصحابه القدامى ، حدثوه عن الظلام ، وحنينهم إلى عودته واجتماعهم الليلى .

لم يتكلم . ابتسم وعيناه على باقات الورد .

وقبل أن يرحلوا أبلغوه بأنهم سيظلون يجتمعون حتى يخرج .

* * *

بعد فترة وجيزة ، احتلت مُعِدَّات ثقيلة الساحة ، وتم بناء مسجد وحديقة .

* * *

فى عصر أحد الأيام

خرج شلاقه ، لم يتعرف عليه أحد ، اختفى ولكنه شوهد ليلاً يقبع تحت جدار المسجد ، ويفارقه مع ساعات الفجر الأولى ليختفى .

الكويت : محمد مسعود العجمى

متابعات

قراءة فى قصص "وجه مدينتى"

د. يوسف عز الدين عيسى

هذه هى المجموعة القصصية الأولى لأديب اسكندرى شاب هو الطبيب الدكتور عادل ناشد ، كتبها فى الفترة بين عامى ١٩٦٨ و ١٩٧٩ ، وهى مظهر من مظاهر النشاط الثقافى فى مجال الإبداع الأدبى بمدينة الإسكندرية فى وقت أصبح فيه نشر أى كتاب يكاد يرقى إلى مستوى المعجزة ، لا بالنسبة للأدباء الشبان وحسب ، بل بالنسبة لكبار الكتاب أيضا . واسم الدكتور عادل ناشد ليس جديدا على القراء ، فقد قرءوا له كثيرا فى الصحف والمجلات قبل ظهور هذه المجموعة

يضم الكتاب إحدى وعشرين قصة ، ويُروى معظمها على لسان المتكلم الذى قد يكون أنثى فى بعضها وذكرا فى البعض الآخر . وتشيع فى عديد من القصص اللمسات الإنسانية ورائحة الذكريات والحنين إلى الماضى فى أسلوب شاعرى ينم عن مؤلف مرهف الإحساس فى أعماقه خوف حزين .

القصة الأولى فى المجموعة بعنوان « أحلام » وتروى على لسان فتاة ، وفيها ينساب تيار الذكريات ؛ فتتذكر درج مكتبها الذى لم تفتحه منذ شهور ، والذى يضم كل الأشياء الجميلة : بعض الصور والخطابات وأشياء أخرى عزيزة عليها لا تحب أن يراها أحد سواها ، وبعضها ــ ذكريات حزينة ولكنها عذبة . إنها قصة الماضى الجميل الذى مضى وانقضى ولم يترك وراءه سوى الأحلام .

وفى قصة « حفلة زفاف فى الميدان الكبير » التى تروى على لسان المؤلف ، تبدو اللمسة الإنسانية واضحة ، حيث تعرض مشاعر فتاة من فتيات المرور ، وهى من فتيات المدارس اللاتى تستعين بهن الشرطة لتنظيم المرور فى بعض الأماكن بمدينة الإسكندرية فى فصل الصيف لقاء مكافأة ضئيلة . تروى القصة أحلام تلك الفتاة نصف الحية التى تتمنى أن تحيا حياة كاملة ، ولكنها فى أعماق نفسها ترفض ترف الحياة الذى يأتى عن طريق إهدار القيم والمبادىء التى تتمسك بها وتحرص عليها وتقنع بجملة توجه إليها من داخل سيارة تحمل عروسا ، الجملة هى : « عقبالك يا عروسة » وفى هذه اللحظة « انطلقت الصفارة من فمها رغما عنها ، فى تنغيمة طويلة كأنها زغرودة » . وبهذه الجملة تنتهى القصة .

ولا نأخذ على هذه القصة سوى معرفة هذه الفتاة بميدان بيكاديلى بلندن والمسلة المصرية بباريس ، وهى أشياء من المفروض أن صبية رقيقة الحال فى مثل سنها لا تعلم عنها شيئا ولا تخطر ببالها .

وفى قصة « ممنوع الانتظار » التى تروى على لسان المؤلف عن سيدة شابة متزوجة نجد مزيدا من الأحلام » إنها زوجة تشعر بالفراغ والوحدة وتجد الملاذ فى النهاية فى متعة القراءة ، وفيها جملة تقريرية على لسان المؤلف تقول : « . . . فعندما يستبد بالعقل هموم الثراء السريع والرغبة فى الاقتناء والمقارنة الدائمة بين ما نملك وما يملكه الآخرون ، يتحول أغلى ما فينا إلى آلات تدور وترن وتجمع وتطرح » ، وهى جملة ذات معان جميلة ، ولكن كان من المستحسن ألا يروى المؤلف تلك الجملة بهذا الشكل التقريرى ، وكان من الممكن أن يجعلها تدور فى ذهن السيدة كمونولوج داخلى ، إذ ليس من المقبول أن نسمع صوت المؤلف فى ثنايا العمل القصصى . وفى نهاية القصة يقول المؤلف عند بدء شعور السيدة بحب الكتب والرغبة فى القراءة : « . . . وفى هذه اللحظة لمحت داخل سيارة عابرة طفلة صغيرة . . . تصفق بيديها ، شعرت أنها تصفق لأفكارها الجديدة غير المعلنة ، احتضنت أحلامها أكثر

وأخذت تسابق العربة منتشية بتصفيق الطفلة وكأنها المتفرج الوحيد لواقعها الجديد » . وينم الأسلوب والتعبير فى هذه الجملة عن موهبة أصيلة مطبوعة غير مصنوعة .

وتروى قصة « مدينة خالية » ، كيف أن تلك المدينة الخالية تصبح وكأنها عامرة بفضل ومضة من ومضات الحب .

وفى قصة « شجرة الياسمين . . » ، حنين للماضى وإحساس بوطأة مرور الزمن ، وتروى القصة على لسان رجل يعود إلى مدينته بعد عشر سنوات من الغياب ، ويجد كل شيء قد تغير حتى يصعب عليه التعرف على منزل أقاربه ، فيصبح غريبا فى مدينته عندما لم يجد أقاربه فى انتظاره بالمحطة كما كان يتوقع . ويبدو جمال أسلوب المؤلف واضحا فى هذه الجملة عندما يسمع صوتا يناديه قائلا : « حنطور يابيه » وهو تائه فى بحر أفكاره لا يعرف طريقه للوصول إلى المنزل :

« أخرجنى الصوت الصعيدى من حيرتى ، سألنى عن مقصدى فذكرت له اسم الحى ، وعلى إيقاع حوافر الحصان وطرقعة الكرباج واهتزاز العربة شعرت أننى أعود طفلا أجلس بجوار السائق ممسكا باللجام وكأننى أقود مركبة فضاء تحلق بى فى سماء خيالية ، عيناى تستكشف الأماكن التى أمر بها ، والغريب أن كل ما كنت أحسبه عملاقا شامخا من المبانى والشوارع والميادين أراه يتضاءل وينكمش وكأننى أضع على عينى نظارة مصغرة » .

إن هذا التعبير غاية فى الشاعرية والجمال والرقة ويذكرنى بإحدى قصائد الشاعر الإنجليزى « توماس هود » التى يتحدث فيها عن ذكريات طفولته وكيف كان يخيل إليه وهو طفل أن أطراف الأشجار تلمس السماء ، ولكنه عندما كبر تبين له أن السماء وهو كبير أبعد عنه بكثير عما كانت عندما كان صبيا .

وفى متاهة وسط الأشياء المتغيرة يتعرف على المنزل المنشود عن طريق عبير شجرة ياسمين مازالت فى مكانها تحمل عبق الماضى وذكرياته .

وفى قصة « وجه مدينتى » التى تحمل عنوان الكتاب ، تبدأ القصة بخمسة أسطر تكاد تكون شعرا لولا تحررها من الوزن ، وكأنها الكورس فى تراجيديا إغريقية . لقد قضى بطل القصة شهرين بعيدا عن مدينته . فى هذه القصة أيضا نلمس الحزن الذى يعتمل فى أعماق النفس عند الإحساس بمرور الزمن . وفيها أيضا رفض للعلاقة غير المشروعة بين الذكر والأنثى حيث يقول الراوى فى نهاية القصة فى جمل تشبه الكورس ، (مثل تلك التى بدأت بها القصة) فى سخرية مريرة بعد قضاء لحظة حب عندما قالت له الفتاة : « اطفىء النور وأغلق عينيك جيدا حتى أرتدى ثيابى » :

فى مسرحنا ألغيت الستارة
لحظة ظلام ثم تتغير المشاهد
بدت أمامى وكأنها أنثى أخرى غير التى كانت معى
تغير المشهد
وانتهت المسرحية
سأخرج ، لا ، سوف أفترق
فهذه اللحظة ، يا صديقى ، لا تلد مستقبلا

وتبدو أيضا بشاعة الخيانة فى قصة « خيانة زوجية » ، إذ فى أثناء خلوته مع فتاة استعدادا للحظة خيانة يرى المكان وقد امتلأ فجأة بناس لا يعرفهم ، البواب وعامل الأسانسير وأصدقاء لم يرهم منذ سنوات « عيونهم مصوبة نحوى تشعرنى بالفزع والرهبة » . أحس بالخوف من أن أمره سينكشف فجأة ، وأن الشىء الذى أخفاه سيفتضح أمره شاعرا أن قامته تقصر وتقصر ويتحول إلى قزم أو مسخ والعرق البارد يغطى جسده . وفجأة رن صوت الفتاة وكأنه آت من البئر العميقة التى ابتلعته فى جوفها : « مالك ؟ لست كعادتك » .

ويقول الراوى بعد سماعه لهذه الجملة فى نهاية القصة :

« هزنى صوتها ، فتحت عينىَّ على آخرهما ، تلاشت جميع الوجوه المحيطة بى ، تركتها وارتديت ملابسى ، وخرجت .

وفى قصة « للحياة معنى » نشم أيضا رائحة الحنين للماضى وتمسك بطلة القصة بأشياء تعتبرها مصدر سعادة لها ، ولكنها تضطر إلى التخلى عنها ، فالدنيا تتغير مع مرور الزمن .

أما قصة « وظيفة فى بيت جحا » ، تتعرض البيروقراطية التى تحول الحياة إلى متاهة تشبه متاهات كافكا .

وفى قصة « متتابعات صباحية » تتوالى أحداث يومية عادية فى تلقائية فنية ، وتعبر القصة عن الإحباط .

وفى « صوت البحر » تعبير عن خريف العمر الذى ترمز له الكابينة القديمة المتهالكة ذات الخشب المشقق ، نرى الزوجين العجوزين رمز الحاضر ، وعلى مقربة منها شاب وفتاة ، رمز ماضيهم الذى يستوحيه الرجل العجوز من هذا المشهد ، فيتحدث عن ابنه الذى تركهما بعد أن كبر وسافر فتتداخل ذكريات الماضى مع وحشة الحاضر ، ومازال ينظر إلى البحر فى انتظار شراع أو زجاجة تلقيها الأمواج تحمل إليه رسالة مطمئنة . لقد ذكره منظر الشاب بإبنه الغائب . إنها تعبير رائع عن مأساة الحياة التى تمضى مع الأيام فى سراديب مظلمة لا سلطان للإنسان على التحكم فى مساراتها .

وفى قصة « وجه الرجل المريض » يتحدث العاشقان ، ولكن فى أثناء حديثهما يلقى الخريف ظله على الربيع ، فيتذكر الشاب وجه أبيه الراقد المريض الذى تركه فى المنزل وقد تغيرت سحنته وتوحى نظراته بالاستسلام للمصير المحتوم ، فتتداخل وحشة الخريف مع جمال الربيع ، إنها مأساة الحياة والموت .

وفى قصة « الطريق إلى بيت لحم » نرى رجلا يطل الحنان من عينيه وتنطق ملامح وجهه بالطيبة ، لا يعرف الناس من أين أتى ،

يرمز إلى السيد المسيح ، يدل على ذلك حادث سيارة صدمت طفلا صدمة قاتلة ، فأسرع هذا الرجل الطيب ووضع يده على وجه الطفل ، فاتضح للناس أن الحياة تدب فيه ، حيث يعبر المؤلف بشكل رمزى عن معجزة إحياء الموتى ، إذ يقول أحد الذين تجمعوا حول مكان الحادث : « دى معجزة حصلت » .

ويذهب هذا الرجل الطيب لزيارة « بيت لحم » مسقط رأسه ، ولكن السلطات هناك تمنعه من دخول المدينة بعد أن يتبين لهم أن اسمه موضوع فى قائمة الممنوعين من دخول الأراضى المقدسة استكمالا لإجراءات الأمن المشددة بمناسبة أعياد الميلاد !

وتذكرنى هذه القصة بقصة « المسيح يصلب من جديد » للكاتب اليونانى « كازانتزاكيسى » وهكذا نرى قصص المجموعة تنساب فى الكتاب وكأنها مياه مجرى من الماء الصافى يتدفق من ينبوع عذب ، ولقد أعجبنى فيها سلاسة الأسلوب والزاوية التى ينظر منها المؤلف إلى الأشياء فيضفى على الأشياء العادية ثوبا جديدا رائعا . لقد سعدت بقراءة هذه المجموعة وأعتقد أنها جديرة بالقراءة وأتوقع لمؤلفها الدكتور عادل ناشد مستقبلا متألق البريق فى مجال القصة .

د. يوسف عز الدين عيسى



قصيدة النثر بين النقاد والمبدعين

إعداد: أحمد فضل شبلول

ما إن استقرت قصيدة الشعر الجديد فى إطارها التفعيلى ، وما إن اكتسبت اعتراف النقاد ومحبى ومتذوقى الشعر ، حتى خرجت علينا قصيدة النثر ، بمفهومها الجديد عند أصحاب هذه المدرسة ومروجيها ، مما أدى بالتالى إلى خلط كبير بينها وبين القصيدة التفعيلية لدى مهاجمى الشعر الجديد خاصة ، ولدى الواقفين عن التطور فى تذوق الشعر ، وفى حساسيته الجديدة عامة .

وعلى الرغم من أننى من المرحبين بما يسمى بقصيدة النثر - كلون جديد من ألوان الأدب - إلا أننى أعتقد أن أصحابه قد أخطأوا فى حق تسمية أدبهم هذا بقصيدة النثر لأنه ، فى أبسط الأمور ، هناك خلط فى المصطلحين « قصيدة » و « نثر » لأن مصطلح القصيدة يطلق على « قصيدة الوزن » ومصطلح « النثر »[1] يطلق على الكلام الخالى من الوزن ، وإن كنا نلاحظ أن هناك بعض النثر يدخل فيه الوزن أو الإيقاع بطريقة عفوية تماما ، وهذا ما نلاحظه حتى على أسماء بعض الأشخاص أو على بعض مانشيتات الصحف أو بعض عناوين المحال التجارية و . . . غيرها .. وعلى سبيل المثال اسم « مصطفى عبد اللطيف المنفلوطى » وزنه فاعلاتن - فاعلاتن - فاعلاتن . . . وبالطبع لم يقصد المسمى أن يكون الاسم موزونا هكذا . . كما أن فى آيات القرآن الكريم بعض الوزن مثل قوله تعالى « انا أعطيناك الكوثر » ، أو قوله تعالى « قل جاء الحق وزهق الباطل ان الباطل كان زهوقا » ، أو قوله تعالى « لن تناولو البر حتى تنفقوا مما تحبون » وأعتقد أن الوزن هنا لم يقصد به تلك القصدية التى تطلب لذاتها فى فن كتابة القصيدة ، وإن كان بعض الكتاب قد أقام نثره على أساس موزون تماما ، كما نلاحظ على ألفية ابن مالك وغيرها ، إلا أن ذلك لا يعنى أن نطلق على ما كتبه هؤلاء الكتاب « شعرا » . غير أن بعض المتشيعين لقصيدة النثر من الشعراء والمبدعين ، يعتقد أنها امتداد طبيعى لقصيدة الشعر التفعيلى ، والبعض الآخر يعتقد أنها كشف لمساحة جديدة من شعرنا المعاصر ، والبعض يرفضها تماما ، ويرفض انتاءها لعالم الشعر بكل أشكاله القديمة والجديدة ، والبعض الآخر يقف موقفا وسطا ويترك الحكم على هذا اللون من الأدب للمستقبل .

ولما كانت القضية على هذا الجانب الكبير من الأهمية ، فقد خصصت بعض المجلات الأدبية المتخصصة فى وطننا العربى ملفات كاملة لمناقشة هذه القضية .[2]

إن هذا العبء الثقيل الذى ألقته « قصيدة النثر » على كاهل الشعر العربى المعاصر ، إلى جانب الاهتمام الكبير بمناقشة هذه القضية بالأوساط الأدبية - خارج وداخل مصر - قد حفزنى للقيام بعملية استطلاع رأى لعدد كبير من شعرائنا ونقادنا ومبدعينا الكبار والشباب حول هذا الرافد الجديد من أدبنا ، علنا نصل إلى اتفاق عام حوله وحول ضرورة وجوده فى حياتنا الأدبية المعاصرة ، بعض هذه الآراء قمت بتدوينها أثناء الندوات والمناقشات التى عقدت هنا أو هناك ، وبعض الآراء حصلت عليها من خلال حواراتى المستمرة مع عدد من نقادنا وشعرائنا وبعضها حصلت عليها من خلال طرحى لسؤال واحد فقط يدور حول هذا الموضوع ، كما ساعدنى الصديق الشاعر فوزى خضر فى الحصول على آراء بعض الشعراء الذين لم أتمكن من مقابلتهم خلال الفترة الأخيرة فشكرا له على اهتمامه وحسن تعاونه .

أ . ف . ش

○ أحمد الحوتى :

القصيدة العربية رهن بلاغة اللغة بالتأكيد ، وهى إنجاز صوتى لم ينتبه الكثير - حتى الآن - إلى كونها - أى القصيدة - منجز صوتى بالضرورة وبتبعية البلاغة الخاصة بعلم القراءات .

من هنا فقد كان الإنجاز العظيم لثورة الشعر الجديد ، أنها حملت القصيدة إلى مساحة ما من أرض تلك البلاغة الخاصة وجردتها من النفايات التى لا ضرورة لها ، والإنجاز الأكبر فى شجرة الإبداع الشعرى الجديد لجيلنا هو أنه أدرك بعمق حقيقة اللغة العربية فى مفهومها البلاغى هذا ودون الوقوع فى متاهات الثرثرة الكلامية أو الصوتية للغة ، فصار الشعر حالة من اللغة البكر القادرة على امتلاك موسيقاها من ذاتها ، واستنادا إلى أصغر وحدة إيقاعية وهى التفعيلة ، تلك الوحدة التى هى بالضرورة الأساس الموسيقى الأكيد ، والذى يجعل الشعر فنا متميزا عن أى إبداع لغوى آخر ، مهما كانت مرتكزاته الصوتية المستندة على بلاغة اللغة أو قدراتها الصوتية الخاصة .

والتجارب المستندة إلى صوتيات اللغة وحدها لم تستطع الصمود النوعى كقيمة بلاغية ، من هذا المنطلق وإن كان « أدونيس » كظاهرة ، لا كمدرسة يمكن النظر إلى تجربته بكثير من التقدير نظرا لموسوعيته الثقافية وقدراته الخاصة ، ولكن هل كل من يتصدى لعمل شعرى على طريقة أدونيس قادر على أن يكون أدونيس ؟؟ لا أشك فى جدية هذا السؤال . وتبقى هناك مساحة واسعة جدا لمراجعة النفس .

○ أحمد سويلم

تسود الساحة الأدبية منذ فترة طويلة دعوة تحاول تشوية مسيرة الشعر العربى ووصمه بأنه عاجز - شكلا ومضمونا - عن حمل تجارب العصر ، ومن ثم - فى رأى من يناصرون هذه الدعوة - ينبغى الخروج من دائرة هذا (العجز) إلى دائرة أوسع وأرحب وهى فى رأيهم - ما يطلق عليها « قصيدة النثر » ..

وقبل أن أنال بموضوعية من هذه الدعوة . . أود بهدوء شديد أن أناقش الأسباب التى أدت بأنصارها إلى الحماس لهذه الدعوة . .

أعتقد أن الشعر فن له أرض واسعة تسع الإبداع والمبدعين . دون أن تضيق أو تشكو الزحام . . ويبدو أن قضية الشعر الحديث تكتسب كل يوم عداوة جديدة . . ليس فقط ممن هم يخاصمونها ويقفون على حدودها ، ولكن أيضا من هؤلاء الأدعياءالذين تسللوا بعجزهم وجهلهم ومحاولة هدمها من الداخل ، فكانوا كالسوس الذى ينخر العظام .

وعجز هؤلاء الأدعياء عن الإضافة وفتح آفاق جديدة فى إطار الإبداع الجيد . . جعلهم يدعون أن حركة الشعر الحديث تصل الآن إلى طريق مسدود . . والحل فى رأيهم ليس البحث عن أدوات أو قوى ذاتية أو معاول فنية يحاولون بها النفاذ أو فتح آفاق أخرى فى أرض الشعر الواسعة . . ولكن الحل فى رأيهم هو البعد عن المغامرة الفنية إلى طرق ودهاليز أكثر خداعا . . ومواربة . . فدعوا إلى هذا المسمى الغريب - قصيدة النثر - وأخذوا يقحمون البراهين على أنه هو الوريث الشرعى للشعر الحديث . . نحو آفاق أرحب وأبعد مدى حتى إن بعض النقاد قد تبنوا هذا الرأى . . ورحبوا به . . على حين اتخذه آخرون على أنها معركة خاسرة وسلاح فاسد فى أيدى المدافعين عن شعر التفعيلة . . (وشعراء التفعلية براء من هذا السلاح) .

لقد أحدث هذا المسمى بلبلة وخلخلة وصدعا فى جسم الحركة الشعرية والحركة النقدية معا . . وكما قلت ما أسهل أن يتسلل السوس وينخر الأجسام . . ويفتح لنفسه طرقا غير شرعية أو غير مشروعة .

لكن الأمر أصبح أخطر مما نتصور . . حينما نرى عيون الشباب المبدع تلجأ عن جهالة إلى هذا الاتجاه وكأنه هو الشعر القادم . . وما كان يستحق الإغراق والاحراق . . لأنه عجز - فى رأيهم - عن تفجير طاقات اللغة نحو آفاق جديدة .

وقد واجهت مجموعة من الذين يتبنون هذا التيار . . وأسمعونى أعمالهم النثرية واخترنا عملا من هذه الأعمال التى تتخذ - شكلا - نظام كتابة القصيدة فى سطور غير متساوية ، ثم أعدت كتابتها فى سطور متساوية تتخللها علامات الترقيم اللغوية . . ثم أعدت قراءاتها مرة أخرى . . وسألت : أليست هذه قصة أو أقصوصة حديثة ، باعتبار فن القصة الحديثة يستطيع أن يستوعب الموقف النفسى أيضا .

إننى أدعو إلى ضم هذا الذى يدعى « قصيدة النثر » إلى فن القصة الحديثة على أن تعاد كتابته مرة أخرى فى سطور متساوية وفقرات ملائمة ، أو يضم إلى ما يسمى بالنثر الفنى الحديث بعد مرحلة الحريرى والمنفلوطى وغيرهم من الرواد .

وأخيرا . . نحن نقول بملء الفم : لا . . لقصيدة النثر . لأنها لا تنتمى إلى الشعر كفن ، لكننا . . نقول بملء الفم أيضا - نعم - لكل جديد جيد يضيف لمساحة الشعر آفاقا أرحب ، مثل الدراما الشعرية ، أو الملحمة أو الكتابة للطفل ، أو . . . الخ .

○ الأخضر فلّوس(٣) :

إن الحق الذى يملكه شاعر ما فى البحث والتجديد يمنعه أن يصادر حرية الآخرين فى البحث والتجديد أيضا ، ولكن هذا الطريق لا يخلو ـ فى كل الحالات ـ من الصدام والاختلاف ، وبرغم ذلك يبقى اختلافا من أجل الوصول لا من أجل المداومة ، وفى حديثى هذا عن قصيدة النثر لا أصدر عن رفض بقدر ما أصدر عن قناعة أحملها الآن ، ولكنى لا أضمنها غدا ، ثم إن مسألة الحكم على المسائل فى هذه الحالات لا تحتمل الجزم ، ولكنها تبقى مفتوحة على المستقبل وهو كفيل بتحديد الأمور والنفى والإثبات .

ومادامت القضية المطروحة للنقاش هى « قصيدة النثر » فإننى أفضل أن أبدأ حديثى من إشكالية التسمية نفسها أعتقد أنها تحمل فى ثناياها تناقضا فالقصيدة ، كما تُعرّف فى عمومها ـ تقوم على نسق وزنى محدد ـ وأضيف لمصطلح القصيدة كلمة (نثر) وهو لا يتقيد بوزن ما ، ومن خلال تركيب هذين المصطلحين معا يظهر هذا التناقض جليا متمثلا فى هذه العبارة الجديدة (وزن اللا وزن) ويبدو لى أن هذا لا يستقيم مع تلقائية الأشياء ولا أقول منطقها .

وإذا تجاوزنا هذه الملاحظة الشكلية نرى أن كتاب قصيدة النثر قد خرجوا إلى فضاء غير محدود من الحرية والاسترسال وذلك بتخليهم عن أى شكل من أشكال الموسيقى ، يقول المدافعون عن قصيدة النثر أن الوزن ليس هو الشعر ، ولكنه قالب محدد سلفا ، فهناك نثر وإن كان موزونا كقول زهير مثلا :

وأعلم مافى اليوم ، والأمس قبله
ولكننى عن علم ما فى غدٍ عم .

فهذا البيت وإن أقام الوزن فإنه ضيّع الشعر إذ أن الشعر لا يقدم معلومات ولكنه كشف ورؤيا ، إنه مغامرة فى اللغة وبها فى آن معا أما النثر فهو اطراد أفكار لا يكون منه الوزن شعرا .

ومن هنا بدأ المنظرو يبحثون عن مسوّغات هذه الكتابة الجديدة ، فهى ـ فى رأيهم ـ قد استعاضت عن الوزن (بهارمونية الأفكار) وعلاقات الأصوات بالمعنى وإيقاع التجربة نفسها ، ويرون أن من أبرز خصائصها التركيز والإيجاز والتوهج . . . ولكن هل هذا يميزها عن شعر التفعيلة ؟ الحقيقة أن الجواب بالنفى . . صحيح أن الشعر كشف ورؤيا ، وهذا بديهى

وصحيح أن النثر اطراد أفكار ، وصحيح كذلك أن الوزن وحده لا يكوّن شعرا ، وفى كل هذا تتفق قصيدة النثر مع جوهر الشعر ، كما يتفقان فى التركيز والتوهج ولكنها تتخلف عنه فى الإيقاع والوزن الذى هو فى يد الشاعر القدير عنصر جوهوى فى التجربة وليس عارضا ، وهنا يطرح السؤال نفسه بإلحاح : هل التفعيلة عائق فى طريق الانسياب والتلقائية ؟ لا أعتقد ذلك لأن التفعيلة أفق مفتوح يمكن أن يطور إلى أشكال موسيقية جديدة لم تعرف بعد ، ولعلى لا أبالغ إذا قلت إن كثيرا من الشعراء الذين لبسوا عباءة « أدونيس » وبدأوا كتابتهم النثرية دون أن يمروا بجميع المراحل ـ كما فعل هو على الأقل ـ ليسوا شعراء ولكنهم استسهلوا الأمر فتورطوا وورطوا الشعر أيضا .

يتضح مما سبق أن المبرر الفنى لقصيدة النثر غير مقنع ، بل هو منتف تماما إذا عرفنا أن الشعر الحر يحمل ما تحمله باقتدار ، فهى ـ فى آخر تحليل ـ ليست امتدادا له ، لأنه لم يعجز بعد حتى يبحث له عن بديل ولكننا بالبحث نجد أن قصيدة النثر فى الوطن العربى ما هى إلا ظل باهت لأشكال أوربية ـ وأخص المدرسة الفرنسية وسان جون بيرس بالذات ـ استعارها الشعراء وروجوا لها فى محاولة للتجديد أو لنيل شرف ريادة جديدة .

○ د. صلاح عبد الحافظ

ما يسمى بقصيدة النثر اصطلاح غير سليم أساسا ، لأن القصيدة إذا نظرنا إلى الاصطلاح علميا هى العمل الفنى الشعرى لا النثرى ، والنثر لا يقال للقطعة منه قصيدة ، فكلا شقى الاصطلاح يتبرأ من الآخر ، ولكلا النوعين من الشعر والنثر خصائصه ، أما إذا نظرنا إلى الاصطلاح جماليا ، بمعنى أننا نقرأ نثرا مصوغا بطريقة معينة أثرت فينا ـ أو كادت ـ نفس تأثير الشعر من الناحية الجمالية ، فيمكن أن نقول إن هذه القطعة كأنها قصيدة أو هى قصيدة نثرية لجمالها وتأثيرها وطريقة صنعتها ، وأتذكر الآن ـ على سبيل المثال ـ مقطوعات المرحوم الأديب حسين عفيفى التى تحمل سمة الشعر فى تأثيرها وصوغ كلماتها ، ولكنها ما برحت نثرا لا شعرا لتخليها عن الوزن مكتفية بإيقاع اللغة والعبارة ، فالشعر شعر ، والقصيدة قصيدة ، ولا يقال حتى للقصيدة الحديثة من شعر التفعيلة إنها نثر أو قصيدة نثر .

○ عبد المنعم كامل

١ ـ قصيدة النثر لون إبداعى موجود شئنا هذا أم رفضناه ، ولكن هل هو وجود بالقوة أو وجود فاعل ومؤثر فى حركة الشعر العربى ؟ تلك هى المعضلة .

على أننى أستطيع أن أؤكد على أن الشاعر محمد الماغوط فرض هذا التأثير وجعل لقصيدة النثر إمكانية فاعلة ، وهذا مالم يستطع أن يفعله سواه من مبدعى هذا اللون من الكتابة .

على أننى أيضا لا أعتقد أن قصيدة النثر مجرد امتداد للشعر التفعيلى ، وإنما هى كيان خاص ذو مقومات خاصة يمكن أن يتحقق إلى حد كبير وأن يؤثر أيضا .

٢ ــ ليس لقصيدة النثر ـ حتى عند الماغوط ـ مقاييس فنية تتحرك على أساسها ، وقد يكون هذا دليل اتهام ولكنه فى نفس الوقت يمكن أن يكون أحد عوامل نجاحها ، إذ هى تعتمد على خلق تلقائى وحر للرؤ يا ، والغريب حقا أن الماغوط استطاع أن يخلق شاعرية قصيدة النثر من خلال رؤ يا شعرية واسعة وعميقة بغير اعتماد على موسيقى ذات أسس محددة .

ولا نستطيع أن نقول إن الماغوط يعتمد على الصوتيات اللغوية أو تماثل حروف ذات مخارج متشابهة أو أطوال متناسبة بين الجمل أو تراكيب ذات إيقاع ما ، ولكنه يخلق ما يمكن تسميته بموسيقى الرؤ يا ، ولكن أيضا . . هل فعل أحد غير الماغوط شيئا فيما يتعلق بقصيدة النثر ؟

٣ ــ على أننى ـ ولا أحسبنى قد وقعت فى تناقض ـ لا أعتقد أن ظروفا حضارية مشابهة لهذه الظروف التى أوجدت هذا الشكل الشعرى فى أوربا ـ قد تخلّقت فى التاريخ العربى . بحيث تستلزم وجود هذا الشكل لدينا ، فما زال القارىء العادى فى كثير من الأحيان ضد قصيدة التفعيلية ؟ البعض لم يحسم مواقفه منها ، وبعض نقادنا المستنيرين ينادون بالعودة إلى العروض التقليدى ، فكيف يمكن أن نتجاوز المتلقى إلى حد أن نفاجئه بقصيدة هى ضد كل ما يعرفه عن الشعر .

والحقيقة أننى رغم كل شىء لا أعتقد أن المستقبل يحمل قدرا من إمكانية إنجاح قصيدة النثر ، وهذا الاعتقاد أساسه عندى حدس فنى خاص وفهم خاص أيضا لروح الحضارة العربيةومنطق الأشياء .

○ د. عبد القادر القط :

أعتقد أن لقصيدة النثر مفهومها المصطلح عليه . فالموسيقى فيها تكون إيقاعا وليس وزنا مطردا ، وميزة هذا الشكل أنه يتحرر من القيود الشكلية إذا كان صاحبه ذا موهبة حقيقية ، ولكنه أيضا يحتاج إلى رهافة حس من حيث اللغة حتى يكون مبررا كشكل فنى قريب من الشعر ، ويحتاج أيضا إلى عنصر من عناصر الفكر حتى يبرر عدول الشاعر عن هذا الشكل الشعرى المتعارف عليه والذى يعبر عن الوجدان وعن الحس إلى شكل آخر به قدر من إمكانات الشعر وقدر من الامكانات الفكرية للنثر ، وهذا ربما يكون غير موجود فى قصيدة النثر عندنا . . أما فى لبنان حيث شاع هذا الضرب من القول ، فإنه موغل فى التجريد إلى حد بعيد ، مع أن هذا بطبيعة أنه نثر وبطبيعة أنه يتوقع من صاحبه أن يمزج بين الشعور وبين الفكر يقتضى قدرا غير قليل من الوضوح . . لكن على أية حال إذا كان الإنسان يكتب فى هذا اللون فلابد أن يدرك أنه يكتب نثرا ولا يكتب شعرا ، لكن إذا بدأ يكتب شعرا ثم يختل الوزن فى يده ، فليس هذا ـ إذن ـ قصيدة نثر ، ولكنها قصيدة « مكسَّرة » .

○ د. عبد الله سرور :

كتاب قصيدة النثر هم من أصحاب الشعر الجديد . ولقد اختاروا لشعرهم صفة الجديد ليؤكدوا له فضلين أولهما : الجدة الزمنية ، فهو آخر ما أبدعه العقل البشرى المتطور .

وثانيهما : الجدة الفنية حيث إنه أتى بما لم يسبق إليه .

وهم يرفضون البحر العروضى والتفعيلة الخليلية ويرون أن تحديد الشعر بالوزن هو تحديد خارجى وسطحى يناقض ماهية الشعر ، لأن الوزن تحديد للنظم لا للشعر . ويرون أن طريقة استخدام اللغة هى المقياس الأصلح للتمييز بين الشعر والنثر ، فحيث يحيدون باللغة عن طريقتها العادية فى التعبير والدلالة ، ويضيفون إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة تكون كتاباتهم شعرا . وهنا تكون الصورة أهم عناصر هذا المقياس فأينما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة وغير عادية من استخدام اللغة .

والتعبير الشعرى الجديد ـ عند هؤلاء ـ تعبير بمعانى الكلمات وخصائصها الصوتية أو الموسيقية ، ولذا فهم يسعون دائما إلى التأكيد على العلاقة أو المواءمة بين الموسيقى الناشئة من الخصائص الصوتية للكلمات وتناسقها معا وبين موسيقى الحالة النفسية للقارىء أو المتلقى ، فتكون الموسيقى متلبسة بالكلمات وليست شيئا خارجا عنها . وهذه جميعا تصنع نسقا موسيقيا جديدا ومخالفا لكل نسق موسيقى معروف ، ومن ثم تكون القصيدة الجديدة بحق هى التى تتخلى تماما عن الوزن والقافية .

■ونحن نرفض ما ذهب إليه هؤلاء الشعراء لأسباب منها :-

أولا : ليس هناك فن يستغنى عن مجموعة الضوابط اللازمة

له . وما داموا يرفضون ضوابط فن الشعر فعليهم أن يختاروا لأعمالهم أسماء أخرى غير لفظتى (شعر) و (قصيدة) .

ثانيا : هم واهمون فى زعمهم أنهم يحيدون عن الطريقة العادية للتعبير اللغوى وأنهم يضيفون إليها خصائص الإثارة والدهشة . هم واهمون ألف وهم لأن هذا الجديد الذى يزعمون أنهم يأتوننا الآن به هو قديم كل القدم ، فالشعر الحق لا يعرف طريقة عادية فى التعبير ولعلهم قرأوا عن شىء اسمه اللغة الشعرية وهى اللغة التى يحدث فيها الشعر تغييرات تجعل منها شيئا آخر بعد أن تخضع للتجربة الشعرية و .. تضيات التعبير عن هذه التجربة . وهى شرط أساسى فى إبداع كل شاعر جيد . فأين جديدهم ؟

ثالثا : إن ادعاءهم أن الصورة الشعرية أداة تعبيرية من نوع خاص هو قول مكرور سبقهم إليه كثيرون ، وتجسّد لنا فى إبداعات عديد من الشعراء العرب المحدثين من غير أصحاب قصيدة النثر بعد أن أصبحت الصورة الشعرية الحديثة ذات فلسفة جمالية خاصة تتميز بالحيوية لتكوينها العضوى المؤتلف . وكما كانت اللفظة أداة تعبيرية ـ قديما ـ فقد أصبحت الصورة ذاتها ـ حديثا ـ هى هذه الأداة .

رابعا : إنهم يجترئون على اللغة ويتسمحون فيها إلى حد الشذوذ والتخريب تحت زعم الجدة والبراعة . وهذه قضية يطول الحديث فيها غير أن الحقيقة المؤكدة هى أن على هؤلاء الشعراء أن يعرفوا أولا لغتهم جيدا حتى يضعوا أقدامهم على أول طريق الإبداع .

فاروق جويدة :

بلا شك أن لكل فن قواعده ، وهذه القواعد تنطلق من أساس تاريخى وفنى ، فلا يمكن أن ترسم لوحة دون أن تكون لديك القدرة على تركيب الألوان ، ومعرفة المسافات ، كما أنه لا يمكن للموسيقى أن يكتب موسيقى دون أن يكون لديه استعداد تذوقى واستعداد فنى ، ولا أدرى لماذا أصبح الشعر هو المنطقة الوحيدة المستباحة فى الفن الآن ؟ هناك ما يسمى بالنثر ، وهناك ما يسمى بالشعر ، وهذا فن يختلف تماما عن ذاك ، والمصيبة أن أصحاب النثر يحلمون الآن أن يكونوا شعراء اعتقادا بان للشعر مكانة أرقى وأكثر اقترابا من الناس ، فيحاولون كتابة الشعر فتصبح كتاباتهم شيا مختلفا تماما . . لا هو بالشعر ولا هو بالنثر ، وإنما يطلقون عليه قصيدة النثر أو الشعرى النثرى ، لماذا لا تسمى نثرا فقط ؟ وماهو الإصرار على أن تسمى شعر أو تسمى قصيدة ، فالقصيدة لها مقوماتها ولها أصولها وقواعدها .

وأنا أعتقد أن هذا أكبر خطر يهدد الآن حركة الشعر الحديث ، فسوف يقتلها تماما من جذورها .

والشعر العربى بالذات ليس كالقصة أو المسرحية أو الرواية ، إنه أقدم فنوننا العربية ، فهو ليس وليدا جديدا عمره خمسون أو سبعين عاما ، إنه وليد متكامل عمره ٣ آلاف سنة الآن ، إن محاولات التجريب فيه لا ينبغى أن تسقط هذا التراث لأنها ستحكم على نفسها بالفشل ، ومن أجمل الأشياء فى لغتنا العربية موسيقاها وإيقاعها وتشكيل صورها ، فكيف أضحى بكل ذلك من أجل القصيدة النثرية ! وكيف أطلب من شاب لم يعرف قواعد اللغة العربية ولا يمارس الكتابة على بحور الشعر أو على نظام التفعيلة أن يكون شاعرا ويكتب لنا ما يسمى بالقصيدة النثرية .

فى تقديرى أن هذه مؤامرة على الشعر العربى والذى سيخسر فيها ليس الشعر العربى ولكن الخاسر الأول فيها هو محاولات التجديد التى لا ينكر أحد أنها أضافت مذاقا جديدا لهذا الشعر وكنا نتمنى أن نسير فى اتجاهها ولا نخطىء هدفها كما يحدث الآن .

كنت أتصور أن التطور الطبيعى لحركة الشعر الحديث هو إبداع أعمال درامية ضخمة تضيف وتثرى حياتنا الشعرية ، ولكن المؤسف أنها انتهت إلى شارع ضيق مسدود اسمه « قصيدة النثر » بدلا من أن تتجه إلى عالم فسيح متكامل هو الشعر الدرامى أو الدراما الشعرية ، فبدلا من أن يتجه الشعراء الكبار إلى الأعمال الدرامية الضخمة التى تحتاج إلى جهد ومثابرة ومعاناة اتجهوا إلى أبسط الأشياء وأردئها فى نفس الوقت ، وهو ما يسمى بقصيدة النثر .

○ **فاروق خلف :**

سوف أحاول الاختصار فى الإجابة على سؤالك :

أولا : أرجوك ألا تحاول تقديم قوانين أو أحكام نهائية لحركة الشعر ، هذا ضد طبيعته ، وضد طبيعتنا ، تكفينا محاولة اكتناه الآفاق الطرية والانفلات من أسر القدسية إلى فضاء الحرية ، ولمن يأتون بعدنا أن يفعلوا مثلنا .

ثانيا : إن الشعر التفعيلى يمكن رده إلى نظام إيقاعى واحد يتكون من تتابعات لوحدات زمنية ونغمية محددة ، وكل

تشكيل يحتوى علاقة تتابع لهذه الوحدات هو ما اصطلح العروضيون على تسميته بالبحر .
ولكن نظام الخليل لم يدرج كل التشكيلات الممكنة لعلاقات تتابع هذه الوحدات ، وقصيدة النثر ، إذا اتفقنا على صحة التسمية هى تشكيلات جديدة تستثمر الطاقات الكامنة فى علاقات التتابع لوحدات الإيقاع فى الشعر العربى ، وليست خروجا عليه ، فهى ليست الامتداد الطبيعى لقصيدة الشعر الحر أو حتى الشعر العمودى فحسب ، ولكنها الاكتشاف لباقى أرض الوطن الشعرى لم نكن نقربها بسبب تحجر الرؤيا العربية للعالم وللذات وخاصة فى مصر .

○ فاروق شوشه

أرفض ما يستمى بـ « قصيدة النثر » باعتباره امتدادا طبيعيا للشعر الحر ، وأرحب به باعتباره نسقا للكتابة يحاول أن يتجاوز برودة النثر بإكسابه حرارة الوهج الشعرى ، ولكنه يظل نثرا دافئا وجميلا . والتخلى عن الإيقاع الموسيقى بهذه الصورة التامة والمطلقة كما فى قصيدة النثر من شأنه ان يفتح الباب للفوضى المطلقة وللتغريب وللتجاوز وللشذوذ إذا اعتبرنا محصلته شعرا ،والأجدى أن تصنف هذه الكتابات حيث هى دون خلط أو افتعال أو ادعاء .

○ فوزى خضر :

الحديث عما أطلق عليه « قصيدة النثر » يحتم التعرض لعدة نقاط هامة تتحدد فى الآتى :

١ ــ كل حركة تجديدية فى الفن والأدب قوبلت ـ أول ما قوبلت ـ بالرفض ، فإما أن تثبت بالتقنين أو تسقط ، ومن هنا فان قصيدة النثر ستسقط إذا لم يستطع مدعوها التقنين لها .

٢ ــ لا يجب الخلط بين ألوان الأدب ، فالشعر إذا جردناه من الموسيقى ـ وهى من أهم أعمدته الرئيسية ـ أصبح لونا آخر من الأدب تعارفنا على تسميته النثر الفنى ، لذا يجب التقنين لقصيدة النثر موسيقيا ـ حيث أن الموسيقى علم ، وكل العلوم قابلة للتقين ، أو فلينسحب مدعوها من الساحة .

٣ ــ حمى التجديد التى أصابت هذا الجيل من الشعراء أدت بهم إلى مغامرات فنية فاشلة لأنها بلا جذور بينها تثبت ـ فى مجال الأدب ـ المغامرات الفنية ذات الجذور ، فهكذا علَّمنا تاريخ الأدب ، وفى رأيى أن قصيدة النثر من المغامرات الفنية التى تفتقد للجذور ، حيث أنها اعتمدت فى بقائها على الخلط بين ألوان الأدب ولم تعتمد على تطوير اللون الأدبى ، ولكن كان المخرج لها ـ من دائرة العجز عن التقنين ـ هو هذا التشويه الذى أحدثه مدعوها بالخلط بين الشعر والنثر المحدَّدين بأصول لكل منهما .

٤ ــ وجد أنصاف الشعراء قصيدة النثر فرصة للكتابة والنشر دون الالتزام بإجهاد أنفسهم فى تحصيل المعرفة وامتلاك أدوات الشعر ، ووجدوا قصيدة النثر تتمشى مع قدراتهم الابداعية والعلمية .

٥ ــ ظهور قصيدة النثر كان فرصة لهجوم المهاجمين على حركة شعر التفعيلة واتهام شعرائه بالقصور ، وهؤلاء المهاجمون انقسموا إلى ثلاثة أقسام أولها : الشعراء التقليديون الذين ادعوا أن قصيدة النثر امتداد لشكل التفعيلة ـ وهذا غير صحيح ـ واعتبروه خير دليل على صحة موقفهم برفض الشكل التفعيلى ، وإثبات صحة الشكل البيتى للشعر العربى ، وثانيها : أنصاف النقاد الذين دخلوا إلى ساحة النقد ـ لخلو الساحة من النقاد المخلصين ، إلا قلة قليلة ـ فانقضوا بشراسة على حركة الشعر ككل ، وأخذوا يتهمون جيل الشعراء الجدد بإفساد الشعر وثالثها : الشعراء الرواد والأجيال السابقة من شعراء التفعيلة الذين وجدوا فى الهجوم على الجيل الجديد ـ من شعراء التفعيلة أيضا ـ تثبيتا لمكانتهم الشعرية التى تهتز بهم بعد أن تحولوا من الإبداع إلى الثرثرة ومهاجمة الأجيال التى تليهم رابطين ـ بخطأ أيضا ـ بين الجيل الجديد من شعراء التفعيلة وأصحاب قصيدة النثر .

٦ ــ لم يوجد مدعو قصيدة النثر بديلا موسيقيا للتفعيلات الخليلية والبحث عن بديل يمكن تقبله إذا أصبحت الأداة الموجودة غير قادرة على العطاء أو تأدية دورها المطلوب ، وأنا أعتقد أن الأوزان الخليلية قادرة على العطاء حتى الآن . . وحمى التجديد هى التى أدت بالمتهافتين عليها إلى محاولة تدمير كل ما هو قديم حتى ولو كان صالحا . . إن المرآة ـ مثلا ـ تستخدم منذ آلاف السنين ، ومازلنا نستخدمها حتى اليوم لنرى أوجهنا فيها ، وبالرغم من التقدم العلمى الباهر ـ عبر آلاف السنين ـ إلا أن المرآة لم تزل مستخدمة . . لماذا ؟ لأنها لم تزل تؤدى دورها كأداة ، وبالرغم من هذا إذا وجد

البديل فلا مانع من استخدامه ، إذن القضية ليست قضية تدمير كل ما هو قديم ، ولكن قضية استخدام ما يستطيع تأدية دوره والعطاء من خلاله ، ومن هنا فأنا أرى أنه لا ضرورة مطلقا لتدمير الأوزان الخليلية مادامت قادرة على العطاء ، ومادمنا لم نجد البديل حتى الآن .

محجوب موسى

أعجب العجب أن نكون أغنى شعوب الأرض عروضا ثم تستعبدنا هذه (الموضات) الوافدة ، وأعجب من العجب نفسه ان بحور شعرنا ومشتقاتها الكثيرة لا يكاد الواحد من هؤلاء المسبحين بحمد (التقاليع) يسبح فى أقربها غورا حتى (يقب ويغطس) وعلى الرغم من فقره المدقع فإننا نراه ينادى بالملح السكرى أو السكر الملحى ، وكأنه قد استنفد كل بحور شعرنا ، حتى الذين لهم قدم فى السباحة ما تعصبوا لهذا الضرب الغريب من (الموضة) الا لإيهامنا (بتجاوزهم) وهم لم يشبوا عن الطوق إلا قليلا إذا قسناهم بشعراء تراثنا العظام ، الذين غاصوا فى أغوار بحورهم وعادوا لنا بالدر المكنون ، فهل على الأرض (إفلاس) كهذا ؟

ما من شىء فى الوجود إلا وله اسم يعرف به ، ولا يلتبس بغيره وإذا سميت الأشياء بغير أسمائها فلن تستقيم لنا حياة ، بل هى الفوضى تهيمن وتسيطر ، العقد المنظوم لا يسمى كذلك الا بانتظام حياته فى خيط ، فإذا انقطع خيطه فقد خرج من (العقدية) وأصبح حبات (منثورة) ؛ كذلك الشعر- الشعر العربى على الأخص - لا يكون شعرا بلا (وزن) ، التصوير ؟ وهل يكون (النثر الفنى) فنيا بلا تصوير ؟ الخيال ؟ وهل يكون ضربا من ضروب الفن القولى بلا خيال ؟ انتقاء الكلمات الموحية ؟ وهل لا ينتقى (الناثر الفنى) كلماته ؟

لا شىء فى الشعر يفتقر إليه (النثر الفنى) الا (الوزن) ، ومن نافلة القول أن نقرر أن الوزن (وحده) لا يصنع شعرا فألفية ابن مالك موزونة ، ولكن لا شعر بلا وزن ، وليس مما ينال من (فنية) قصيدة النثر أن تكون نثرا بحتا ، أما ادعاء معالجيها أنها (قصيدة) فما أجرأهم عليه إلا خلو (القانون) من مادة تعاقب من يدعى هذا الادعاء الذى يلغى المنطق إلغاء (النحيف السمين - الجميل القبيح - الطويل القصير) لو استقام هذا الكلام فأهلا وسهلا بقصيدة النثر .

لقد عرفنا الشعر المرسل ، ولم ننكره ، وكذلك الشعر الحديث ، ومن قبلها الموشحات والأزجال ، فلماذا لم ننكر هذه الألوان ؟

لأنها لم تخرج على توالى الحركات والسكنات على نظام مخصوص ، هذا التوالى هو الفيصل بين الشعر والنثر ، ومهما قيل عن موسيقى النثر فلن يكون إلا نثرا بحتا ، (السجع = تطعيم النثر بشىء من الوزن ، جرس الحروف و . . الخ) كل هذا لن يشفع للنثر وسيظل نثرا شئنا أو لم نشأ ، هكذا طبيعة اللغة العربية ، فهى طائر له جناحان نظم ونثر ، وقد يتفوق النثر أحيانا على النظم ، ففى النثر آيات من الفن العالى (وحسبنا كتاب الله تعالى - حديث النبى ﷺ ثم كلام الامام على والجاحظ والرافعى و . . الخ) ولكن الشعر شعر والنثر نثر يلتقيان فى كل شىء ما عدا (الوزن) . وهو محصول (الموضيين) من عروضهم العربى قد وصل إلى حد (البشم) فملّوا هذا الطعام ، فمالوا إلى طعام آخر ؟

الواقع يقول : انهم فقراء فقراء فقراء ، حتى الذين كتبوا شعرا عموديا جيدا فحديثا جيدا ، فلاهم استنفدوا هذا (العروض) الرحيب الرحيب الرحيب ، ولا هم حاولوا (ابتكار) أبحر تنهج نهج ما استجد على العروض العربى مستهديا بقانونه الخالد الأزلى وهو (توالى الحركات والسكنات على نظام مخصوص) .

ولا أريد (إنشاء) من قبيل (كل عصر له إيقاعاته الخاصة) هذا صحيح ، ولكنه لن يكون إلا باحترام هذا القانون وهذا ماحدث فى كل (تجديد وابتكار) ولدينا الشعر الحديث مثلا فقد لوّن فى الإيقاعات ولكن على ضوء هذا القانون الذى لولا دقته لماع الشعر بل لم يعد شعرا على الإطلاق ، ولا يصح أبدا أن نقيس شعرنا العربى على أى شعر ، فلكل لغة خصوصية فى نثرها وشعرها على السواء .

وكم حاول دارسون كثر أن يجروا على شعرنا العربى ما يجرى على الشعر الغربى من حيث (النبر) وكم قالوا وقالوا وما النتيجة ؟ لا شىء وستظل (لا شىء) فهم قد اعترفوا بأن «النبر لا يستقيم أن يبنى عليه الشعر العربى فهو شعر (كمى) ونحن لا نحجر على أى محاولة ولا حتى على (قصيدة النثر) ، وحتى لو أردنا هذا الحجر فمن يمكننا ، ولو مكنا لما حجرنا ، ولكن سموا لنا الأشياء بأسمائها (بعلم) لا بإنشاء وكلام فضفاض لا ضابط له ولا رابط .

ما أعجب الجالسين على كنز حين يبسطون الأكف مستجدين !

محمد إبراهيم أبو سنة :

حاول الشعراء وهم بصدد إعادة التشكيل الموسيقى أن يقدموا تعويضا هائلا يقترب من المنجزات الفنية للرد على

الاتهامات الخاصة بإهدارهم لقيمة الموسيقى كما وضعها الخليل بن أحمد ، اى أن الشعراء قد شحذوا مواهبهم للتعبير عن العصر الحديث من خلال القصيدة الجديدة مستخدمين جماليات معاصرة مثل تطويرهم للغة الشعر واستخدام الأقنعة والتوسع فى استخدام التضمين وهضم الأسطورة وتمثلها فى أشعارهم وتبنى المؤثرات المسرحية والدرامية والاستفادة من الفن التشكيلى والموسيقى البحتة ، كل ذلك ليؤكدوا أنهم لم يخرجوا عبثا على أوزان الخليل بن أحمد ، ولا شك أن حركة الشعر الحديث قد أحرزت نصرا ساحقا لأنها قدمت المبرر الفنى لوجودها من خلال النماذج الشرعية الرفيعة وليس من خلال الحجج المنطقية الباردة ، ولا شك أيضا أن التحرر من قواعد الخليل قد منح الخيال الشعرى فرصة نادرة للوصول إلى آفاق ما كان للقصيدة العربية أن تحلق بالقرب منها لولا هذا التمرد الشكلى على القواعد الصارمة للموسيقى التقليدية .

وإذا كان الشعراء المحدثون قد كسبوا الجولة الأولى من خلال هذا المعيار الذى أكدته النصوص وهو تحرير الخيال إزاء إعادة التشكيل الموسيقى فإن المعيار نفسه قد التقطه دعاة قصيدة النثر الذين رأوا أنهم على استعداد لتقديم نفس التعويض إذا ما أتيح لهم أن يهدروا الموسيقى كلية ليرتفعوا إلى آفاق جديدة أخرى .

لقد كانت محاولات مجلة «شعر» فى الستينيات ، وأعمال أدونيس الأخيرة « مفرد بصيغة الجمع » وكتاب « القصائد الخمس » تليها « المطابقات والأوائل » والأعمال الكاملة لمحمد الماغوط ، وأعمال حسين عفيف ، وهذا الديوان الأخير الذى صدر للشاعر إبراهيم شكر الله بعنوان « مواقف العشق والهوان لطيور البحر » ومحاولات شعراء السبعينيات للتمرد على الاتجاه الرئيسى فى حركة الشعر الحديث كل هذا النتاج يجىء ليؤكد حقيقة أساسية هى أننا نواجه الآن محاولة طغيان الهامش على المساحة الأساسية ، بل إننا نشهد تواجه النقيضين ، وهما : الظهور الشاحب للقصيدة العمودية من جديد فى مصر والعراق واليمن ، والتخلص كلية من الموسيقى فى محاولة سيريالية متطرفة للرد على ضعف الموجة الأساسية لحركة الشعر الحديث .

لقد أصبح المشهد الشعرى يمثل عددا لا ينتهى من الجداول الخارجة من النهر وقد يكون هذا مفيدا لتوصيل مياه الشعر العذبة إلى أوسع مساحة وجدانية ممكنة ، ولكن الذى يدعو للفزع أن يحاول الهامش التجريبى الاستيلاء على مجرى النهر ، لأن هذا الموقف سوف يؤدى فى النهاية إلى الجفاف التام والقحط .

○ **محمد حمود**(٥)

من الثابت أن القصيدة ـ أية قصيدة ـ لا يكتمل بناؤها ما لم يكن للموسيقى مجال فى هيكلة تركيبها ولغتها ، فموسيقى الشعر عنصر أصيل فى البناء الشعرى ، بل إن « الذى يفرق بين الشعر والنثر فى المكان الأول هو تجربة الأذن ، ذلك أن الشعر كلام موسيقية »

وجاء فى كتاب الصناعتين : الألحان منظومة والألفاظ منثورة والموسيقى فى الشعر تهيىء الجو وتخلق الاستعداد النفسى عند المتلقى لاستقبال اهتزازات الشاعر وانفعالاته أى أجواء التجربة الشعرية وهذا يعنى أن ثمة تجاوبا بين النفس وبين إيقاعات الشعر أو موسيقاه « لأن » موسيقى النفس تتوقف على موسيقى اللفظ » وليس ضروريا أن يكون الإيقاع الشعرى نابعا من أوزان الخليل ولكن الضرورى أن يكون ثمة إيقاع موسيقى يضعه الشاعر تبعا للتجربة ويستسيغه الذوق العام ويحس به إحساسا جميلا .

وموسيقى الشعر العربى قائمة فى الأساس على الأوزان الرئيسية التى وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدى ، وعلى القافية التى تشكل بدورها ركنا هاما من أركان الشعر العربى ، وحظ جودتها وإن كانت كلمة واحدة أرفع من حظ سائر البيت كما يرى الجاحظ .

وعندما يقال الوزن ، يفهم « الإيقاع » أو « التفعيلة » أو « الرنة » ، وبالنظر إلى الشعر العربى من خلال منظار الوزن فى العصر الحديث نلاحظ أن الشعراء المحدثين حاولوا نقل الشعر العربى إلى أنماط جديدة تتيح للشاعر حرية أكبر فى التعبير .

وقد تنوعت هذه الأشكال فاستمرت مسيرة الشعر المنتظم ويقصد به البيت التقليدى عند العرب والبيت الإسكندرى عند الفرنسيين ، وهذان المثالان كانا يعدان النموذجين الأرفعين لبناء الشعر عند الامتين العربية والفرنسية .

وبالنسبة للشعر « المنثور » فهو شكل يغاير كل الأشكال التى سبقته حتى إن هناك بعض اللبس بين الشعر المنثور وقصيدة النثر .

ومع ذلك فإن عالم الموسيقى فى « قصيدة النثر » عالم شخصى خاص على نقيض عالم الموسيقى فى قصيدة الوزن الذى هو قائم على اتفاقات وقواعد ومواصفات ، فشاعر الوزن من هذه الناحية يقبل بقواعد السلف ويتنباها بينما شاعر النثر يرفضها .

إن موسيقى الشعر عند العرب لا سيما قديما تقوم على الوزن

والقافية وهذه أسس ما يميز الشعر عن النثر للوهلة الأولى بغض النظر عن الصورة الشعرية والقصد اللذين هما أقصى ما يميز الشعر . « فالشعر يقوم بعد القصد والنية على اللفظ والمعنى والوزن والقافية » .

وعلى مثل هذا قامت محاولات التجديد فى الشعر العربى الحديث إذ ان السؤال الذى تطرحه القصيدة ليس هو فى تركيبها ولا فى بنيويتها ولأ بابتعادها عن العروض التقليدية ولا طبيعة المعنى الذى تنقله إلى القارىء أو السامع ولكن السؤال يكمن فى نوعية القصيدة نفسها ، فى وجودها الشعرى أو رغبتها بأن تكون هذا الأثر الفنى الذى يصعب شرحه ، والذى هو الشعر تعريفا . ذاك أن الشعر في مفهومه النقدى لم يستقر على حال معينة ولم يؤد بمعنى معين عند كل الشعراء لكنه « يبقى اللغة الموجدة للاتصال » .

وقد قال أفلاطون : لا ينبغى أن تمنع النفس من معانقة بعضها بعضا ألا ترى أن أهل القناعات كلها إذا خافوا الملالة والفتور على إبداعهم ترنموا بالألحان ؟ . . . والشعر ينبت من حب الإنسان للإيقاع وتوافق النغم كما يؤكد أرسطو ، فالنفس تعشق النغم والروح تحن إليه كما يقول ابن عبد ربه ، وهذا ابن رشيق يقول : وإن ألذ الملاذ كلها اللحن ، ونحن نعلم أن الأوزان قواعد الألحان والأشعار معايير الأوتار ويرى حازم القرطاجني ان الوزن من جملة جوهر الشعر ، ويرى ابن سلام الجمحى أن القافية شريكة الوزن فى الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية غير أن القصيدة العربية القديمة المعروفة فنيا بشكلها التام لم تكن وليدة المصادفة بل مرت بأطوار من النمو .

إذ لم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل فى حادثة كما يرى ابن سلام .

وربما تكون هذه الأبيات مقفاة أو غير مقفاة . إذ الذى يبدو لنا أن الشعر قبل أن يتمرس بالقافية كان يدور أول أمره على موازنة الألفاظ ومقابلة المعانى فى تركيب يخالطها شيء من الإيقاع ويمكن أن يكون السجع الجاهلى . وقديما قبل ان تعرف العرب قواعد النظم والقافية . كان التقسيم هو عماد النظم وفقاره يأتى الناظم بكلامه قسيما قسيما وتبدى الفكر وكل قسم يأتى به بمثل جملة أو فقرة أو دفعة من دفعات التعبير .

● د. محمد مصطفى هدارة

قديما كنا نعرف ما يسمى بالشعر المنثور ، وبعض كتابنا الأقدمين فى مطلع هذا القرن كانوا يسيرون فى هذا الاتجاه ، وكنا نقول دائما إنه لايوجد عندنا إلا شعر ونثر ، أما أن يكون شعرا منثورا أو نثرا مشعورا فهذا جديد على الفهم ولابد أن يكون هناك فرق بين الشعر والنثر ، إما أن يكون هناك شعر أو يكون هناك نثر ، ولماذا المزج بين الأمرين ؟ بعض الاتجاهات الحديثة فى مدرسة أدونيس أشاعت أنهم يريدون إزالة الحواجز تماما بين الشعر وبين النثر ، ومن هنا قالوا إن الوزن ليس إطارا مطلقا لما يسمى بالشعر ، وإن هناك عناصر كثيرة للشعر غير الوزن ، وممن كتب فى ذلك محمد الماغوط السورى ، وهو له عدة دواوين فيها نثر عادى يقول عنه إنه نثر شعرى وإن فيه صورا وخيالات وإيقاعات ، ولأن فيه عناصر كثيرة يدّعى أنها تتساوى مع الشعر وإن لم تعتمد لا على البحور القديمة ولا على نظام التفعيلة السائر الآن ، فهذه قصيدة النثر التى يروج لها البعض ، وفى الحقيقة أن الذوق العربى الآن لم يتقبلها ، ولم نزل نعتقد أن الشعر شعر ، والنثر نثر ، وأن لاسبيل أبدا إلى إزالة الحواجز بين الفنين .

○ **محيى الدين اللاذقانى[٦] :**

قصيدة النثر ليست لها أية علاقة بشعر التفعيلة ، وقد ولدت بتقديرى بعد الإكثار من ترجمة الشعر الغربى حيث وجد الشاعر العربى بعد الاطلاع على النماذج المترجمة أنه بإمكانه أن يقول شعرا بدون قافية ووزن أيضا ، وقصيدة النثر تقوم على الصورة ، فشعراء النثر الكبار هم مصورون بالدرجة الأولى ، والصورة الشعرية عند محمد الماغوط أقوى منها عند أى شاعر آخر بما فى ذلك أدونيس ، أيضا تقوم قصيدة النثر على التناغم بين المفردات ، ولنبق فى دائرة محمد الماغوط ، فهو حين يقدم صورة مذهلة عن بلده (سلمية) نرى أن علاقات الألفاظ بها رابط غير محسوس للوهلة الأولى ، لكنه يبدأ فى التكشف مع التعمق فى فهم أجواء القصيدة والقول بأن قصيدة النثر امتداد لشعر التفعيلة مقبول إذا كان يقصد به الامتداد التاريخى وليس الامتداد الفنى ، لأن جيل شعراء النثر ظهر بعد جيل الرواد فى الشعر الحديث ، وأذكر مرة كنت أنا والماغوط نعمل معا فى الشارقة ، فسألته ألم تحاول أن تكتب قصائد من شعر التفعيلة ـ الآن على الأقل ؟

فقال إن المحافظة على قافية ووزن وسط الإيقاع السريع هو نوع من الردة وقد يكون مصيبا تماما ، فقصيدة النثر بما تقدمه من آفاق مفتوحة تجعل شاعرها أكثر قدرة على التحرر من القيود الفنية ، ومع إيمانى بهذا التحرر أظل أؤمن بقول جميل لهيجل يقول فيه : إن الموهبة الحقيقية تتحرك وسط قيودها الفنية كما لو كانت فى جوها الطبيعى ، فالشاعر المتمكن يستطيع أن يكتب التقليدى والتفعيلى وقصيدة النثر ، وأعتقد أن كتابة قصيدة النثر من أشق المهام التى يقوم بها الشاعر .

هوامش :

(١) أصوات من الشعر المعاصر - رأى فيما يسمى بقصيدة النثر - ص ١٩٤ - ط١ . ١٩٨٤ - أحمد فضل شبلول .

(٢) يراجع - على سبيل المثال - مجلة البيان الكويتية التى تصدرها رابطة الأدباء فى الكويت العدد ٢٢٤ - نوفمبر ١٩٨٤ .

(٣) شاعر جزائرى يقيم حاليا فى الإسكندرية .

(٤) شاعرة عراقية تقيم حاليا بالقاهرة .

(٥) كاتب وناقد لبنانى .

(٦) شاعر وصحفى سورى يقيم حاليا بمدينة لندن .

● منـاقشـات

أنتونى بيرجس يكتب عن لورانس: تحولات العالم، وعلم النقد والاعتراف بكاتب مرفوض

سـامى خشبـة*

حينما صادفنى اسم أنتونى بيرجيس على هذا المقال ــ الذى سنقرأه حالاً ــ عن لورانس ، توقعت أن أقرأ شيئاً ممتعاً بحق . فالكاتب واحد من أكبر أدباء اللغة الإنجليزية الأحياء ، وهو يكتب عن واحد من أكبر الراحلين . وبيرجيس يبدو ــ من وضعه الحالى ــ أنه يقف رغم حجمه الأدبى الضخم ــ خارج المؤسسة الثقافية الرسمية للغة الانجليزية ، هذه المؤسسة التى نعرف أن حكمها الحقيقى قد انتقل من لندن إلى نيويورك أو سان فرانسيسكو ، حيث تقبع كبرى دور النشر وهيئات صنع القرار الأدبى ، ربما على مستوى كل ميادين الثقافة الغربية ــ لا اللغة الإنجليزية وحدها . ورغم أن بيرجيس يكتب ــ أو تنشر كتاباته الآن ــ فى صحف ومجلات ذات صفة رسمية (ليس أقلها الأوبزرفر أو الواشنطن بوست أو النيويورك تايمز) فإن وجوده فى هذه « المنابر » يتخذ صيغه « التبرك به » أكثر من صيغة الاعتراف بقيمة أو جدارة مواقفه التى يمكن أن نلخصها فى عبارات قليلة : فهذا أديب كبير قرر أن يكون امتداداً لمجموعة أدباء الغرب وفلاسفته فى ثلاثينيات هذا القرن رغم التنافر الشديد بين مواقف هذه المجموعة (التى جمعت بين جويس وولف ولورانس . . وبين بريخت واهرنبرج ونيرودا . . ومن بَيْنَهم) فإن لكل هذه المواقف دلالة عامة تكاد تكون واحدة : رفض الأسس التى اختارت الثقافة الغربية أن تشيد عليها بنيانها فى العصر الحديث ، والحساسية الشديدة إزاء العاهات الكبرى لهذه الثقافة فى هذا العصر : العاهات التى تجسدت فى الأزمات الطاحنة والحروب وأنواع التعصب والشمولية الطاغية والفقر الروحى وتمجيد الصناعة والاصطناع فى مقابل الفطرة والطبيعة . . إلى آخر ما سيتحدث عنه بيرجس نفسه فى هذا المقال ، من خلال حديثه عن د. هـ. لورانس .

يكتب إذن هذا الرجل الذى يقف على أرض مغايرة لما اختارت المؤسسة الثقافية الرسمية الحاكمة للغته (وربما لحضارته) عن واحد من أشهر من وقفوا خارجها طيلة حياته ، وهو الذى لم يصدر اعتراف رسمى بأنه يمكن السماح بقراءة أعماله كاملة إلا فى مطلع الستينيات بعد ثلاثين سنة من موته ، وبعد أن أصبح : « ملفوفاً فى طيات عصره » كما قال بيرجيس . .

إن وقوف بيرجس ــ ولورانس ــ خارج المؤسسة الثقافية الرسمية الحاكمة للغتهما ، لا يعنى احتمال قبولنا لكل أحكامهما أو أهم تحليلات أحدهما ــ الحى ــ عن الآخر الميت . . ولكن القراءة البالغة العمق لجانب من جوانب فكر لورانس وأدبه وحياته ، والتى يقدمها بيرجيس فى هذا المقال ، تصور نموذجاً فذا لما يمكن أن نسميه بالنقد التكاملى الحى ، حيث تتداخل حياة من يكتب وعقله ، بحياة من يكتب عنه وعقليته : يتداخل الحى الذى لم يكتمل ، بمن اكتمل من قبل بوصفه فرداً ، ولم يكتمل ــ ولن يكتمل أبداً ــ طالما ظلت العاهات الثقافية والروحية المميتة التى واجهها وخاض تجربتها قائمة لا تزال . . بهذا التداخل الفريد ، ورغم أنه لا يصل ــ ولا ينبغى له أن يصل أبداً إلى حالة الامتزاج ، يتخلق كيان

حى جديد من « فعل الكتابة » حيث يعاد استحضار ــ وتعرية ــ جذور رؤية كاتب تجاوزت زمانها ، وإعادة تجسيدها فى رؤية كاتب لاشك فى قيمته .

فلنقرأ أولاً هذا المقال *

« أدب الإنسان الطبيعى »

بقلم : أنتونى بيرجس

مات د. هـ. لورنس فى مارس عام ١٩٣٠ ، حينما لم يكن عمرى يزيد على ١٣ عاماً ، وكنت أقل علماً من أن ألاحظ ذلك . فى ذلك الوقت ، كنت أقرأ كتب الفتيان المثيرة فى الفراش على ضوء مصباح يدوى . وكنت قد أدركت ــ للمرة الأولى ــ السطوة المخربة للأديب السرى (أو السفلى) حينما ألقى أبى إلى نار المطبخ بنسختى من مجلة : « بوى » التى كانت قد بدأت لتوها مسلسلاً عن نهاية العالم . ولاشك أنه يحتمل أنه كان قد قرأ نبأ قصيراً عن موت لورانس فى جريدة « ديلى ميل » إذ كان يعرفه معرفة غامضة ، مثل الجريدة ذاتها ، بوصفه مروجاً للقذارة . وربما كان قد قال : « نهاية جيدة لنفاية قذرة » فى لهجة تشبه لكنة لورانس فى صباه .

ولم أبدأ معرفة شىء عن لورانس إلا فى عم ١٩٣٤ . إن ما دعاه جيل أبى ــ وهو نفس جيل لورانس ــ بالقذارة ، فكرنا فيه ــ أنا وجيلى ــ باعتباره تحرراً . أردنا الحقيقة عن الجنس بأكثر مما أردنا الأدب . فى تلك الأيام ، كنت أكثر اهتماماً بالموسيقى مما كنت بالشعر أو بالرواية ، وأيا ما كانت الاكتشافات الأدبية التى حققتها ، فقد حققتها غالباً وبشكل مباشر من خلال الموسيقى . لقد قادتنى « سويت » : بيرجينت لجريج إلى المسرحية نفسها ثم إلى إبسن كله ، ثم إلى أعمال مواطنة ومعاصره بيورنستيرن بيورنسون من بعده . ولقد اجتذبتنى موسيقى ديليوس وأغنيات صديقه والمفتون به ، بيتروارلوك . وإذ كنت أقرأ عنهما ، عرفت أن بيتروارلوك ، الذى كان اسمه الحقيقى فيليب هيزلتاين ، كان يكن تقديراً عظيماً لروائى يدعى لورانس ، ولكنه عاد فأصبح عدوه فتعرض لسخريته فى إحدى رواياته . وكان ديليوس يعيش فى مزرعة برتقال فى فلوريدا ، وهناك جرى بعض الكلام حول إنشاء لورانس لمستعمرة : « بانتيسوكراتية Pantisocratic(١) هناك (وكنت قد عرفت شيئاً عن البانتيسوكراسى بسبب حصولى على كتاب عن كولريدج كلفت بقراءته) وعرفت أيضاً أن هيزلتاين قد ظهر ، بصورة تجعله محل تقدير بأكثر مما تجعله غرضاً لسهام التجريح ، فى رواية كتبها الدوس هكسلى اسمها : « انتيك ــ هاى . Antic hay »، وقادتنى هذه الرواية إلى رواية : « بوينط ، كاونتربوينط Point Counter Point وهو عنوان وعدنى بشىء عن الموسيقى ، وفى هذه الرواية قابلت شخصية مارك رامبيون ، الذى قيل لى ، انه كان فى الحقيقة ، لورانس .

كانت تلك أيام عظيمة للفتيان الذين كانوا يبحثون عن الجنس فى الكتب ، ولم يكن من الممكن استعادتهم فى عصر من التساهل المرن . كان الأدب هو الطريق إلى عالم محرم . ولكنه الآن قد أصبح مفتوحاً كل الانفتاح ، وانجلى الغموض . لقد اشتريت اعمال شيكسبير الكاملة بثلاث شلنات وستة بنسات ووجدت الكثير من النزوع الشبقى فى : « فينوس وأدونيس » وفى « اغتصاب لوكريسيا » . ثم جاءت « ديكاميرون » بوكاشيو ، التى قام ناشروها ، فى الطبعات التى كانت متاحة آنذاك ، إما بحذف قصة وضع الشيطان فى الجحيم ، واما بنشرها فى لغتها التسكانية الأصلية . كان الدافع إلى وضع اليد على نص ايطالى أصلى عظيماً . وهكذا وصلنا إلى معرفة : « جارجا نتوا وبانتاجرويل(٢) فى طبعة « إيفرى مان » فعرفنا أنه أكثر تعلقاً بالمراحيض منه بالشبق ، ولكنه لم يترك شيئاً لغيره ، فهب مثل ريح عظيمة صافية قذرة عبر صباى . لقد ازدهر الأدب العظيم حولنا فى كل مكان ، ولم يكن يشبه « الجمال الأسود » فى شىء . ولكننا سمعنا أن ثمة ثلاثة أعمال حديثة قالت الكثير جداً عن الجنس ومنعتها الدولة البريطانية . كانت تلك الأعمال هى : « بئر الوحدة » و « عشيق الليدى تشاترلى » و « يوليسيز » .

فى ذلك الوقت انجذبت إلى جويس بأكثر مما انجذبت إلى لورانس ، وكان السبب فى ذلك أساساً هو دمائى الإيرلندية وكاثوليكيتى . وكانت هذه الكاثوليكية ذات تنوع ينتمى إلى لانكشاير أنتج شهيدا واحداً ــ على الأقل ــ غير بارز من العائلة ، ثم أحياها الزواج من عائلات مهاجرة من دبلن وتيبرارى . وفى السادسة عشرة كنت أفقد إيمانى ، ثم قال لى مدرس التاريخ ، وهو إيرلندى من ليفربول : إن رواية جويس : « صورة لوجه الفنان فى شبابه » قد توحى بتبرير عقلانى لعملية تالية غير عقلية إلى حد مؤلم . لم أعرف أيامها لماذا كنت أهجر عقيدتى ، ولكن من الواضح أن بطل جويس كان يعرف . وحينما قرأت موعظة الأب آرنيل عن الجحيم ، غشينى الخوف ــ مثل ستيفن ديدالوس ــ فعدت مرتعباً إلى وضعى كابن بار للكنيسة ، وابتعدت لمدة لا تقل عن ستة

أسابيع . عن مظانّ الخطيئة ، وهى تعنى أساساً الأدب العظيم . وفى السابعة عشرة عرفت أنه يحتمل أن يكون الجحيم خرافة ، فظننت أننى أستطيع بذلك أن أكون كاثوليكيا آبقا وأن أقرأ جويس وقد غشينى هدوء جمالى رصين . واستورد مدرس التاريخ نسخة من طبعة « أوديسى بريس » لرواية يوليسيز من ألمانيا النازية ، فأصبحت ، وظللت « جويسيا » من نوع ما .

وإنه ليقال لنا ، إننا لا نستطيع أن نكون جويسيين ولورانسيين فى وقت واحد . ويشير ريتشارد الدينجتون ، أفضل مترجم لحياة لورانس وواحد من أفضل نقاده ، فى مكان ما ، إلى أن وجهة نظر كل من جويس ولورانس تجاه الفن والحياة ، متعارضتان تعارضاً تاماً : « يهتم جويس بالوجود ، ويهتم لورانس بالصيرورة » . وأنا مقتنع بهذه النظرة : ثمة نوع من ركود العصور الوسطى فى جويس ، و « يوليسيز » مشبعة بأرسطو وسانت توما الأكوينى . أما لورانس فمتحرك ، ذائب ، ينظر إلى العقائد باعتبارها منتجات لحالات وجدانية أو غريزية هى بطبيعتها قابلة للتغير بشدة . ومن الناحية الأسلوبية ، يتجه جويس إلى الاقتصاد والدقة ، ويتجه لورانس إلى نوع من التشتت والانتشار يبحث عما يقوله بينما هو يقوله بالفعل . لن يتخذ أى كاتب (محتمل) من لورانس مثالاً يحتذيه أبداً ، أما يوليسيز فهى كتاب مدرسى للتكنيك الأدبى .

ولكننى إذ قرأت جويس ، لم أكن متلهفاً أبداً إلى قراءة لورانس . لم يكن أسلوب كتبه بالصورة التى كانت متاحة بها فى المكتبة ، أسلوباً جذاباً بشكل فورى ، فإنه لم يكن منتمياً إلى المحدثين Modrnists مثلما انتمى اليهم جويس فيما يشبه المظاهرة (كانت النشرات المجزأة من الكتاب الذى عرفناه باسم : « العمل الذى يتقدم » تظهر فى ذلك الوقت) . ومن المؤكد أن كتاب لورانس الوحيد الذى أراد الجميع أن يقرأوه فى الثلاثينيات ، كان هو الكتاب الذى لم يكن مسموحاً لهم بأن يقرأوه: عشيق اللادى تشاترلى . وكان هناك لورانسيون ، مثل هكسلى وألدينجتون أكثر جماهيرية من الأستاذ نفسه . وأكدت الكتب التى كتبت عن لورانس ، على الرجل وعلى النبى المزعوم فيه بشكل مسرف فى مبالغته ، بينما تجاهلت الكاتب . كان قد كتب كتاباً قذراً ، وأقام معرضه من الرسوم القذرة فأغار عليه البوليس ، اما روعة : أبناء وعشاق ، ونساء عاشقات ، فإما أنها لم تكن قد لقيت الاعتراف بها بعد ، أو أسدل عليها ستار الاهمال .

وحينما بدأت القراءة للحصول على درجة فى اللغة الانجليزية فى جامعة مانشستر عام ١٩٣٧ ، كانت هناك مؤشرات توحى بأنه سرعان ما قد ينظر إلى لورنس بجدية بوصفه صاحب أسلوب متميز . كان قسم اللغة الانجليزية تحت رئاسة البروفيسور«هـ . ب. تشارلتون » وهو متخصص فى روبرت براونينج (١٨١٢ - ١٨٨٩) وكان يعتبر جيرارد مانلى هوبكينز (١٨٤٤ - ١٨٨٩) ناشئاً لم يكد يظهر بعد . ولكن أستاذى ل. س. نايتس ، الحاصل على درجة الدكتوراه من كيمبريدج ، وأحد تلامذة ليفيز Leavis[٣] . وأحد محررى مجلة سكروتينى[٤] Scruting وقد تم « استيراد » ابتكار«آى . إى . ريتشاردز » المخلص لتقاليد كيمبريدج العلمية ، القائم على فحص النص الأدبى تحت المجهر النقدى ، تم استيراد هذا الابتكار إلى ندوات نايتس فى حدائق « لايم جروف » بمانشستر فكان علينا مرة فى كل أسبوع ، أن نمضى إلى وزن الكلمات ، وتقييم الصور وقياس الإيقاعات فى مقتطفات متكاملة من أعمال لا تعرف أسماء مؤلفيها حتى لا تغشى الشهرة العيون البريئة .

كانت إحدى الفقرات هى التالية :

« ولكن السماء والأرض كانتا تتدفقان حولهم ، وكيف يمكن لهذا التدفق أن يتوقف ؟ شعروا باندفاع النسغ فى الربيع ، وعرفوا الموجة التى لا تستطيع أن تجمد ، ولكنها تلقى كل عام بذرة الحمْل ، وإذ تتهاوى للخلف تترك المولود الصغير على الأرض . عرفوا مضاجعة السماء والأرض ، إذ تُدفَع أشعة الشمس إلى الصدر والأمعاء ، والمطر يُمتص فى النهار ، والعُرْى الذى يبرز تحت الريح فى الخريف ، مظهراً أعشاش الطيور التى لم تعد تستحق الإخفاء . هكذا كانت حياتهم وعلاقاتهم ، شاعرين بنبض التربة وجسدها ، إذ تفتحت لأخاديد محاريثهم لتستقبل الحَبّ ، وأصبحت ناعمة طرية مطواعة بعد تسويتهم ، وتتعلق بأقدامهم بثقل يجذب مثل الرغبة وتستلقى صلبة وغير مستجيبة حينما يئين أوان حصاد المحصول . تطوح الشعير الفتىّ وكان حريرى الملمس ، وانزلق البريق على طول أطراف الرجال الذين أبصروه . أمسكوا بضروع البقرات ، وأراقت البقرات

الحليب والنبض على أيدى الرجال ، يضرب نبض دماء حلمات البقرات فى نبض أيدى الرجال . اعتلوا جيادهم فقبضوا فيها بين ركبهم على حياة تتنفس ، وربطوا جيادهم إلى العربة ، وبإحدى اليدين على مقبض اللجام ، ساقوا لهاث الخيول وجيشانها حسبما تملى إرادتهم . »

هذه الفقرة ، من الصفحة الثانية من رواية : قوس قزح The Rainbow » هى جزء من وصف الحياة فى مزرعة برانجوينز . لم يُقل لنا فحسب أنها نثر جيد ، وإنما كنا نشجع على أن نعالج نبض دماء حلمات الإيقاع ، وأن نعثر على الصدق العضوى وغيره من الخصائص الدقيقة .

يعلم الله وحده ماذا يكون النثر الجيد . فإذا كان ذلك ، كما يبدو . . محتملاً ، تنظيماً للكلمات يلائم الموضوع فيلتصقان حتى نشعر بملمس الجلد الحى بدلاً من ملمس القفاز ــ إذن فإنه لا يمكن إنكار مهارة لورانس هنا ــ طالما أننا واثقون تماماً من معرفتنا بالموضوع . ومن الواضح أن الموضوع ليس هو عمل الزراعة الكئيب ، ولا هو دوران التقويم الزراعى : إنه نوع من العلاقة الحسية ــ الصوفية بين الإنسان والأرض ، وبتعبير محدد ، بين الإنسان اللورانسى والأرض اللورانسية ، وهى علاقة : أصعب قليلاً من أن تقبل على علاتها وإن كان من السهل أن نتمثلها . إنها تكتسب معنى فى ظل نزعة لورانس الصوفية الفريدة ، وانتصاراتها هى انتصارات كاتب يغامر ويثق بأن الجرأة لن تفسر باعتبارها هراء (ما هو هذا الـ : « نبض التربة وجسدها » ؟ وبأى شكل تدفع أشعة الشمس إلى الأمعاء ؟ وكيف ينزلق بريق الشعير بين أطراف الرجال الذين يبصرونه ؟) . . إنه نثر جيد فقط ، إذا نجحت « قوس قزح » فى أن تكون رواية . أما إذا كانت قد نجحت ــ أو لم تنجح ــ فى أن تكون رواية ، فليس هذا سؤالاً يبحث فى ندوة للنقد التطبيقى . ولكن هذه الفقرة ، بالنسبة لى ، كانت طريقاً ضيقاً مفتوحاً إلى بلاد لورانس كلها . أعطيت نسخة من « لادى تشاترلى » غير المشذبة ، فخرج لورانس ، رجل الجنس ، من طريقى ، أصبحت الآن حراً فى أن أقرأه بجدية .

أما الآخرون الذين كانوا يقرأونه بجدية ــ ولقد شعرت بأن هذا كان يصدق بالتأكيد على جماعة كيمبريدج ــ فإنهم لم يكونوا يبحثون عن البهجة والاستنارة بقدر ما كانوا يبحثون عن الدليل على أن الرواية البروليتارية قد وجدت بالفعل ــ كان هذا هو زمن من دعاه أورويل باسم : « اليسار البنفسجى »(*) والحرب الأهلية الأسبانية ، والرفض للمحافظين البريطانيين (Tory) وإن لم يكن رفضا ماركسيا ، والبطالة الكثيفة المهينة ، ومنظمة جمع أصوات الناخبين الحكومية التى سميت باسم : المراقبة الجماهيرية ، وكان أيضا زمن السخط على ما أطلق عليه اسم : الأدب البورجوازى . ولقد قال لنا لورانس فى رواياته وكتاباته التنبؤية بأن عالم الغرب الصناعى ينهار ، وأن المسيحية البورجوازية قد ماتت ، وأن الخلاص يكمن فى العودة إلى حياة الجذع (البطن ومابين الفخذين) والغرائز وكان ويليام بليك قد قال أشياء مماثلة منذ قرن مضى ، ولقد كان هو أيضا بروليتاريا رعويا من نوع ما .

وحينما انفجرت الحرب عام ١٩٣٩ كان أى نبى يتنبأ بالمصير المعتم جديرا بأن ينظر إليه بجدية ، بل إن نبوءات المصير المعتم قد اكتشفت حيث لم يكن أحد ينتوى التنبؤ بشىء . وكان آخر عمل عظيم ينشر فى زمن السلم هو رواية جويس : « جنازة فينيجان » التى بدت شيئا شبيها بما دعاه هايدن فى قصيده السيمفونى : « الخليقة Creation » : استعراض الفوضى ، ولكنها كانت بالفعل « وصفة » لإعادة بناء أى عالم محدد بعد انهياره . ولكن عالم الثلاثينيات ــ لأسباب معقولة إلى درجة كافية ــ لم يصبه الانهيار إلا حينما انهارت أوروبا عام ١٩٤٠ ؛ وبعد موت جيمس جويس وفيرجينيا وولف عام ١٩٤١ ، بدا أن الوقت قد حان ، لأولئك الذين قد يستطيعون أن يجدوا وقتا ، لكى يبحثوا إلى أى مدى كان الأدب قد أعدنا للزمن الردىء القادم . ولقد ثبت إمكان تقسيم أدب الخمسين عاما الماضية ، إلى حركات مرتبطة بآراء بذاتها فى الإنسانية ؛ ولقد تبين أن لورانس قد « عشش » مستريحا فى المرتبة التى تسمى : الإنسان الطبيعى .

كان أدب « الإنسان الطبيعى » رد فعل ضد عقيدة « الإنسان التقدمى » التى كان نبيها الأكبر هو : هـ.ج ويلز . وكان ويلز قد أنكر صحة نظرة المسيحية الأوغسطينية إلى الإنسانية وهى النظرة التى اعتبرت الإنسانية خليقة بائسة مهجورة مريضة ، ولدت غارقة فى الخطيئة الأصلية لكى تستجدى الخلاص : فالإنسان عنده قادر على الكمال ، وبمعونة العلم ، والتكنولوجيا ، والتعليم العقلانى ، والدولة الجيدة التنظيم ، يستطيع أن يحقق حياة يوتوبية ، يمكن فيها أن يقهر كوارث المرض والجهل والفقر ، وحيث لابد أن تذوى نزعة التعصب القومى ، ومعها الحرب . وقد أعربت هذه النزعة التفاؤلية عن نفسها بشكل مختلف فى أعمال زميل ويلز

فى الجمعية الفابية ، برناردشو ، الذى كان يحلم بإنسان أسمى تمكنت حركة النشوء الخلاق من تمديد مساحة حياته الزمنية إلى عدة قرون : فإذا كنا أصغر إلى حد كبير من أن نتغلب على مشاكلنا القائمة ، فإننا يجب أن نتعلم كيف نكبر وننمو .

وفى العشرينيات ، بدا أن إرنست هيمنجواى هو من يرفع صوت « الإنسان الطبيعى » فى مواجهة النزعة الليبرالية العلمية المتفجرة : وأنتج هيمنجواى بطلا من نوع جديد ، ألقى جانبا التفكير العقلانى واعتمد على قوة شكيمته وعلى غرائزه ؛ وإذ لم يكن حيوانا كاملا ، فقد قبل دون تساؤ ل ميثاق شرف كمواثيق الفتيان وتعريفا للشجاعة بوصفها :«بركة تتعرض لضغط ثقيل » وابتكر هيمنجواى أسلوبا أدبيا مناسبا تماما لهذه الصورة المتفائلة (أو المجلوة) للإنسان . وبعون من جيرترود شتاين ، رأى أن الحكيم المعقد القديم لعصر التفاؤ ل قد كانت له نغمات غير مناسبة لعصر تنجلى فيه الأوهام وتتبدد الأحلام . لابد إذن للنثر أن يكون عاريا وبسيطا ، تكراريا ، يبدو كأنه لا فن فيه بينما هو نتاج فن بالغ المكر . وربما يكون نثر هيمنجواى هو أكبر ابتكار أسلوبى فى قرننا . إن كلا من إليوت وجويس يعتمدان على الإحياء التهكمى لقوالب ــ ميتة ، مفترضين أن القارىء يعرف آداب الماضى . أما هيمنجواى فيبدأ بأصالة ، مرة أخرى ، من لا شىء . إن لورانس ليبدو إلى جواره منتميا إلى طراز قديم جدا ، ولكنه كان يرفض الحضارة العقلانية التى ترنحت فى الحرب الكبرى (الأولى) حينما كان هيمنجواى ما يزال غرا أو يكاد . وبمعنى ما ، فإن عبادته المركزة حول الرجل الطبيعى ، تستكمل عبادة هيمنجواى : فأبطال هيمنجواى رجال متوحدون منعزلون ، غالبا ما يحملون بنادق ، أما أبطال لورانس فيتقاتلون مع نساء فى الفترات الفاصلة بين حبهم لهن : إنهم « أبناء وعشاق » مرة . و « رجال بلا نساء » مرة أخرى .

وفى عام ١٩٦٠ ، وبعد محاكمة ذات شىء من الطول وكثير من الحماقة ، لم تعد : « عشيق الليدى تشاترلى » كتابا محظورا ، ولم يعد لورنس مؤلفا مخزيا ، كانت أنيابه قد اقتلعت وأصبح تراثا هادئا ، بما يعنى أنه أصبح كاتبا « ملفوفا » فى طيات عصره . فإذا كنت تبتغى أبطالا قصصيين رفضوا المجتمع فسيكون عليك أن تذهب إلى البيتنيكس الأمريكيين . كان لورنس ــ بمعنى ما ــ قد قام بواجبه فى تحقيق التحرر الجنسى ، وكان قد تم قبوله بوصفه شاعرا بارزا ــ وإن كان مهملا ــ من شعراء الطبيعة . ونقلت رواياته إلى شاشة السينما حتى يمكن أن تظهر رسالاته الجنسية دون الظلال المعتمة التى ينشرها أسلوب نثرى مثير للخيال وقابل للتطبيق .

إن التقسيمات والقولبات العديدة التى تعرض لها لورنس ، بوصفه نبيا للجنس ، أو صوتا للإنسان الطبيعى ، أو رافضا غبيا ومتسرعا لكل من الدين والعلم ، إن هذه التقسيمات لتبدو لى أنها تتجاهل جوهره الحقيقى . لقد كتب جويس عن الفنان الذى يمحو ذاته ، والذى يبدو كأنما أزيل أثره من أعماله مثل رب الخليقة : « يبرى أظافره » . أما لورانس فإنه يبدو باستمرار موجودا فى أعماله ولا يمكن إزاحته عنها : وكل دراسة عن كتاباته لابد أن تكون دراسة عن حياته . وما قد يصطلح على تسميتها ــ بشكل فضفاض ــ بأنها فلسفته ، لوثيقة الارتباط على طول الخط بالرجل نفسه . أبطاله دائما هم ، هو نفسه ، تماما كما أن بطلاته دائما هن نساء حياته . ولكن حينما يتحدث المرء عن « الذات » اللورانسية ، فإنه لا يعنى أبدا وحدة يسهل التعرف عليها ، لقد كان الاحتياج إلى العثور على « هوية » واحدة من أكبر صيحات شباب عصرنا . ولقد عرف لورانس أن الهوية لا تعنى شيئا ، إنما المهم هى الكينونة ؛ مجرد الوجود . إننا نتعرف على البشر الأفراد من خلال سمات جسدية ، ونهبط بهم إلى مستوى صورة جواز السفر . إن « الشخصية » وجه ألصق بجسد . أما لورانس فقد عرف أنه يوجد فى داخله عدد كبير من الناس لم يكادوا يعيشون بعضهم مع البعض فى سلام . وكان والت ويتمان قد أعطاه الجواب الصحيح على أولئك الذين اتهموه بعدم الاتساق : « هل أنا أناقض نفسى ؟ حسنا جدا ، إننى أناقض نفسى ، (أنا ضخم متسع ، أحتوى جموعا كثيرة)».

إن العنصر السابق على العلم ، أو المضاد للعقلانية فى لورانس ، قد جعله إنسانا بدائيا خصبا حقيقيا ، نوعا من الوثنى . لقد كان « أنيميا Animist»، يجد آلهة فى الطبيعة ، مستعدا لأن يؤمن بالآلهة الأزتكية : كويتز الكوتل ، بقدر استعداده للإيمان بأفروديت الإغريقية . ولو كنا أمناء مع أنفسنا ، لقبلنا القول بأن الآلهة القديمة لم تطردها التوحيدية اليهودية : فما كان بوسع سانت بول أن يقضى على ديانا إفسوس ساخرا منها بوصفها وهما غير عقلانى : إنها موجودة هناك ، بأثدائها العديدة ، ولابد من قهرها . لقد استخدم جويس الأسطورة الإغريقية ، كهيكل يبنى عليه روايته « يوليسيز » ولكن الآلهة الإغريقية عنده فكاهة كوميدية ، أما عند لورانس فإنهم لم يكونوا فكاهة : فالعالم أكثر تعقيدا وأكثر حيوية من ألا يكون مزدحما بآلهة وإلهات لا يستطيع يسوع الرقيق أن يطردهم خارجه أو يقضى عليهم . وحينما كان لورانس يحتضر ، كانت باقات الجنتيانا البافارية مشاعل تقوده

إلى أبهاء بلوتو وبروسربينا السفلية . لم يكن شعره أبدا لهوا بالكلمات ، إنما كان تقريرا لحقيقة ما

وقد يبدو كل هذا نوعا من الهراء ، ولكن لورانس لم يفشل أبدا فى أن يجعل من عقيدته أو عقائده الشخصية ، تبدو مثل شىء له معنى ومزعج . كتاباته أيضا مزعجة . إنه قد يبدو فى : « نساء عاشقات » أوفى : « الأفعى ذات الريش » ، وكأنه يتبع طريق القص القديم للواقعية ، ولكنه يزعجنا بما يبدو أنه يفعله من نقل شخصياته إلى بلد أسطورى ، حيث لا يظلون كائنات بشرية عادية ، ويصبحون « آلهة وإلهات » . وفى :« الأفعى ذات الريش » تدفع الشخصيات الرئيسية الثلاث ــ حرفيا ــ إلى الانضمام إلى مجمع أرباب الأزتيك . وفى كل رواياته ، ترتدى الشخصيات الملابس ، ويدخنون السجائر ، ويناقشون « بلياس وميليزاند » ويشربون الشاى ، ولكنهم عاجلا أو آجلا ، يتصرفون بطريقة غريبة ، وتتغلب دوافعهم الداخلية على العقل ، ويصبحون عراة ، بلا ملابس ، وتتحدث أصواتهم من اللا وعى ، فتعرف أنهم يسلكون مثلما يسلك الآلهة والآلهات (الوثنيات) .

من مفاتيح فهم « العهد القديم » أن نتبين أن « يهوه » ليس عقلانيا ، وأن العقل الإنسانى أداة أضعف جدا من أن تستخدم لمواجهة الإرادة الإلهية ، وأن ما يدفع المعنى إلى اليقظة فى السماء ، يدفعه إلى النوم فى الأرض . إن عالم لورانس ، هو اللا وعى المقدس ، وهو يجلس بغرابة مع المقاعد والجرائد ، ومنافض السجائر فى الرواية الواقعية الحديثة . وربما كان فى نية لورانس أن يكتب : « الفردوس المفقود » ، أو كتب بليك التنبؤية ، ولكن تطرأ للمرء فكرة تقول ، بأن لورانس ــ لحسن الحظ ــ قد ولد فى قلب تقليد أدبى نزل بالشعر إلى الغناء ورأى فى الرواية بديلا عن الملحمة . إن إنتاج لورانس بأسره ، والمكون من الأدب القصصى ، والدراما ، والنظم ، والفلسفة ، وعلم النفس ، وكتب الرحلات ، دون أن نذكر الآلاف من الخطابات ، لتتكامل عناصره فى وحدة ينبغى أن تقرأ مثلما يقرأ المرء ، الكتاب المقدس (بل إن له عملا إسمه : الرؤيا Apocalips) وهو يسجل مغامرات شخصية واحدة ، مهما كان معنى هذا المصطلح ، لا مغامرات جنس برمته . وقد أراد أن يصل بشعبه ــ البريطانيين ــ إلى أرض موعودة ما . ولكنه ، مثلما فعل كل الأنبياء البريطانيين ، كان يعظ فى البرية » .

القاهرة : سامى خشبة

الهوامش :

★The Literature of Natural man—By Anthony Burgess, A Flame into Being, 1985 Arbor House, : فصل من كتاب P.C.

وقد نشر الفصل فى عدد ١٤ يوليو ١٩٨٥ ــ مجلة نيويورك تايمز . بوك ريفيو .

(١) بانتيسكوراتية ــ من : Panticoracy نسبة إلى مشروع بهذا الاسم ، وضعه كولريدج وروبرت ساوذى لإقامة مجتمع فاضل ومثالى عام ١٧٩٤ على أساس أفكار روسو وجودين ، فى بنسلفانيا ولم يبدأ العمل بسبب صعوبات مالية .

(٢) جارجانتوا وبانتاجرويل Gargantua et Pantagruel رواية ملحمية كتبها الفرنسى العظيم ، رابليه (اكتملت عام ١٥٣٢) لتكون إبداعا تهكميا عميقا وزاخرا حول القرون الوسطى الأوروبية ، من وجهة نظر استنارة عصر النهضة . يقارنها الكثيرون بدون كيخوته ويفضلونها عليها .

(٣) Leavis ــ رايموند ليفيز ، أحد كبار النقاد البريطانيين فى أوائل القرن ، وأحد أوائل من صاغوا نظريات النقد « المعيارى » العلمو الحديثة ، كان أستاذا فى كيمبريدج .

(٤) Scrutiny مجلة نقدية بريطانية احتلت مكانة هامة فى الثلاثينيات أسسها رايموند ليفيز ، ورأس تحريرها .

(٥) Pansy Left ــ اليسار البنفسجى ، وكلمة Pansy ، فى العامية تعنى أيضا ، الذكر الشاذ جنسيا ، السلبى (قاموس Bantam)

فنون تشكيلية

الفنان المصور بهاء مدكور

لواء مهندس
أحمد فؤاد البكري

بهاء مدكور أحد فنانى الصورة الضوئية العاشقين لفنهم المبدعين فى إنتاجهم . لقد وهب بهاء نفسه لهوايته ، وهناك حكمة قديمة تقول إذا أنت وهبت نفسك للفن ، وهبك الفن بعضه ، وإذا وهبت بعضك له لم يهبك شيئا .

مارس بهاء هوايته المفضلة منذ الصبا فسجل اللقطات العائلية ، كما يفعل الكثيرون من محبى الكاميرا ، وكان من الممكن أن يظل بهاء مثلهم داخل هذا المجال مكتفيا بما يضيفه لسجل الذكريات من صور فى المناسبات المختلفة ، إلا أنه داوم الاتصال بفنه وممارسته ، ونمى موهبته بقراءاته العميقة فى مكتبته الفنية ، هذا بالإضافة إلى استمراره فى تحديث معداته بل وإنتاج بعضها بنفسه . كل ذلك مكنه فى النهاية من الخروج من المجال الفنى المحلى إلى المجال العالمى ، وبمكانة مرموقة بشهادة النقاد الغربيين الذين شاهدوا معارضه فى إيطاليا

الدكتور مهندس بهاء مدكور أستاذ مساعد بكلية الهندسة جامعة القاهرة ، أب لطفل وطفلة ومع ذلك لم يمنعه هذا أو ذاك عن عشقه للصورة الضوئية وتضحيته ببعض وقته وماله ، يقضيه فى صومعة الفن مع كاميرته ، فلا نجاح بلا رهبنة وتفرغ وتضحية .

أمضى بهاء أكثر من خمسة وعشرين عاما فى محراب التصوير الضوئى ،! استخدم فيها نوعيات مختلفة من الكاميرات ، فهو يذكرنا بأول كاميرا (S.L.R) عاكسة وحيدة العدسة أنتجتها شركة إنجليزية فى نهاية الخمسينات تحت اسم pentacon ، واعتبرتها صيحة فى ذلك الوقت حيث كانت الكاميرا العاكسة حتى هذا التاريخ (wray flex) ، تستخدم المرايا بدلا من المنشور الخماسى فتظهر الصورة على المنظار معدولة ولكن كل ما فى اليمين إلى اليسار وكل ما فى اليسار إلى اليمين .

ويُرجع بهاء الفضل فى عبوره حينئذ حاجز التصوير التسجيلى

-- وهى اللقطات التى تنقصها البنية الفنية للتكوين الشكلى أو الضوئى — إلى التصوير كفن لاقتنائه الكاميرا بنتاكون التى مكنته لأول مرة فى حياته الفنية من تركيب العدسات التبادلية ذات الأبعاد البؤرية المختلفة على جسم الكاميرا ، أو إضافة عدسة جديدة أمام الأصلية أو بينها وبين جسم الكاميرا ، وأيضا غير ذلك من الاضافات المؤثرة على خيال الموضوع المتكون على الفيلم .

لقد كان الفيلم الأسود والأبيض حتى هذا الوقت — وهو الاختبار الحقيقى للمصور الجاد فى عمله — هو الفيلم السائد ، أما الفيلم الملون فكان فيلم الشرائح (Slide Film) ، فلم يكن الفيلم الملون السالب قد عم انتشاره أو تحسنت نوعيته كما هو حادث الآن .

والدكتور بهاء يعشق العمل بيديه كمهندس لذلك قام بتصميم وتنفيذ إضافات متعددة للكاميرا ، كما عمل تعديلات فى نوعيات محددة من العدسات أو القطع التكميلية للكاميرا أتاحت له استخداما أفضل أو إمكانات أكبر فى عمله الفنى وبذلك اتسع مجاله فى الإنتاج . ومن إنتاجه : رأس بانورامية تركب أسفل الكاميرا والحامل مكنته من إدارة الكاميرا على قفزات محددة فى زاوية مقدارها ١٨٠° ، وذلك لتغطية مجال تصوير عريض الاتساع يسجله على عدة لقطات يتم تجميعها بعد التكبير فى صورة واحدة «بانوراما» .

ومن المعدات التى عدلها عدسة إضافية حولها لعدسة ناقلة (Shift Fens) يمكنها أن تتحرك لأعلى أو تدور حول محورها لتعديل المنظور فى التصوير المعمارى .

المعدات التصويرية التى يمتلكها حاليا د. بهاء تتكون من كاميرتين oympus Om2 وعدستين متسعتى الزاوية ٢١ مم ، ٢٨ مم وعدستين مقربتين ٢٠٠مم ، ٣٠٠مم هذا بالإضافة للعدسة العادية للكاميرا ٥٠مم وأخرى «زووم» ٧٥ - ١٥٠مم ، مع تشكيلة كبيرة من المرشحات والإضافات البصرية أمام العدسة أو بينها وبين جسم الكاميرا ، وعدة نوعيات من الحوامل تمكنه

من التصوير والكاميرا فى أوضاعها المختلفة حتى إن بعض هذه الحوامل تسمح أيضا بتركيب الكاميرا أسفل عمود التثبيت بين أرجل الحامل .

لقد اشترك الفنان بهاء فى معرض صالون الربيع بالاسكندرية عام ١٩٨٣ ، كما زود هيئة تنشيط السياحة المصرية بالصور اللازمة للمهرجان الذى أقامته فى مالطه عام ١٩٨٤ ، وبالإضافة لاشتراكه خارج التحكيم فى عدة معارض أقامتها جمعية التصوير الفوتوجرافى المصرية ، واشتراكه كعضو فنى فى التحكيم فى معارض محلية كثيرة .

وكان أهم عرض أقامه خارج الجمهورية فى روما بإيطاليا فى أكتوبر من العام الماضى ، عن موضوع يوحى بصور رائعة هو المقابر الفريدة فى نوعيتها والمزينة بزخارف ونقوش زاهية الألوان فى تعبير جميل عن الفن الشعبى البيئى لأهالى بلدة «هو» فى صعيد مصر وهى البلدة المجاورة لكوم امبو والتى كانت عاصمة المنطقة فى عهد الامبراطورية الرومانية .

عندما عاد بهاء إلى القاهرة من روما دفعته روح الحماس التى يتميز بها فشد رحاله بسيارته فى رحلة طولها ٥٨٠ك .م حيث سجل إنتاجا أثبت به القاعدة القائلة أن العمل الناجح لا يتوقف على اختيار الموضوع ، بقدر اعتماده على طريقة الإخراج . فالمقابر ليست موضوعا هاما أو محببا ولكن طريقة إخراج د. بهاء لعناصر الموضوع وهى منطقة دفن الموتى «أو القرافة» كانت السبب فى نجاح المعرض الذى أقامه بهدف فنى وليس للتسجيل التاريخى .

لقد رحب مدير الأكاديمية بما عرضه عليه دكتور بهاء من صور مكبرة من منزلق على أوراق سيبيا كروم الرائعة التى تكاد تجسم نغمات التدرج الظلى بحساسية فائقة ، أو صور مكبرة من سالب ملون على الأوراق العادية الملونة . كل ذلك للقطات سجلت ليلا فى ضوء كشافات السيارة مع استخدام مرشحات التصحيح ، هذه الإضاءة التى تعطى تباينا عاليا ورؤية شبه مسرحية ، أو تحت إضاءة وميض ألكترونى أو ضوء القمر ، هذا بالإضافة للعديد من اللقطات الرائعة فى ضوء الشمس فى الصباح الباكر حيث تكون الظلال طويلة أو وقت الظهيرة عندما يكون التباين قويا بين المناطق المضاءة والمظللة أو عند الغروب بألوانه الحالمة .

يقول الدكتور بهاء إنه لن ينسى لحظات الافتتاح فى روما وتورينو والإعجاب المتزايد الذى رآه فى عيون المشاهدين ، كما لن ينسى لحظات الرعب عندما أطلقت نحوه وزميله الأعيرة النارية أثناء تسجيل اللقطات الليلية فى ضوء القمر ولكنهما استطاعا السيطرة على الموقف والتفاهم والعودة ثانيا لتكملة عملهم !

وللدكتور بهاء إنتاج إبداعى متعدد من أبرزه لقطة ليلية لطريق الكباش فى الكرنك أعاد فى هذه اللقطة المسلة المفقودة إلى مكانها لقد استخدم بهاء مرآة من إنتاج شركة كوكن الفرنسية تركب أمام العدسة فتعكس خيالا للموضوع تنقله العدسة إلى الفيلم بالإضافة لصورة الموضوع .

لقد أظهر بهاء ذكاءً عند استخدام هذه الإضافة بتثبيتها فى وضع رأسى وعمودى أمام العدسة ، بدلا من الوضع التقليدى الأفقى ، فنقلت المرآة صورة المسلة إلى الناحية الأخرى وبذلك أمكن إعادة وضع مدخل معبد الكرنك إلى أصله ، وظهرت صورته كما كان قبل نقل إحدى المسلتين لتقام فى باريس .

وضمن المجموعة المنشورة له مع هذا العدد لقطة أخرى من داخل المعبد لأعمدة الكرنك وهى تمتد شامخة نحو السماء فى قوة وتماسك . لقد اختار المصور بهاء زاويته من نقطة على الأرض واستخدم عدسة متسعة الزاوية ٢١مم .

كذلك يعرض بهاء مع مجموعة صورة لبائع البالون مسجلة بعدسة إضافية تركب على ال ٢٨مم فتحولها إلى عدسة عين السمكة ، الغالية الثمن . ولقطة أخرى لفتاة استخدم فى تسجيلها مرشحا ذا دائرة مفرغة فى الوسط وزجاج مخشن (Sand center clear) وبالإضافة لهذا أخذ عدة لقطات أخرى متنوعة .

لقد كشف لنا د. بهاء عن أصالته الفنية فهو ممن يحاسبون أنفسهم دائما على مستوى إنتاجهم ويهبون فنهم ليتمتع به غيرهم ، إذ يقول يكفينى أنى رأيت هذا الجمال الطبيعى قبل أن أنقله لغيرى ليشاهده كصورة .

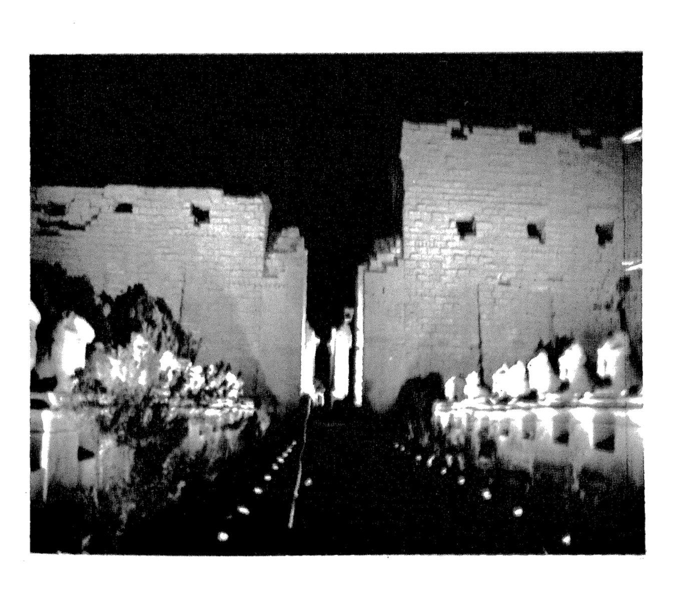
لواء مهندس . أحمد فؤاد البكرى

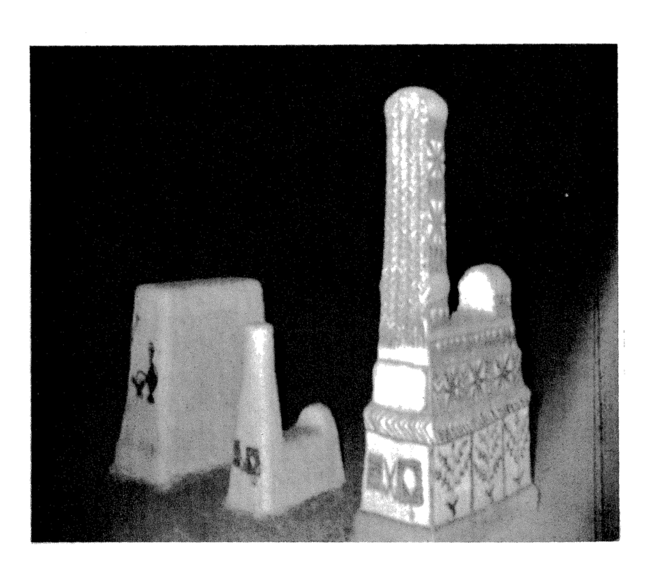
اللوحات التى تم تحليلها ، سبع لوحات فقط ،

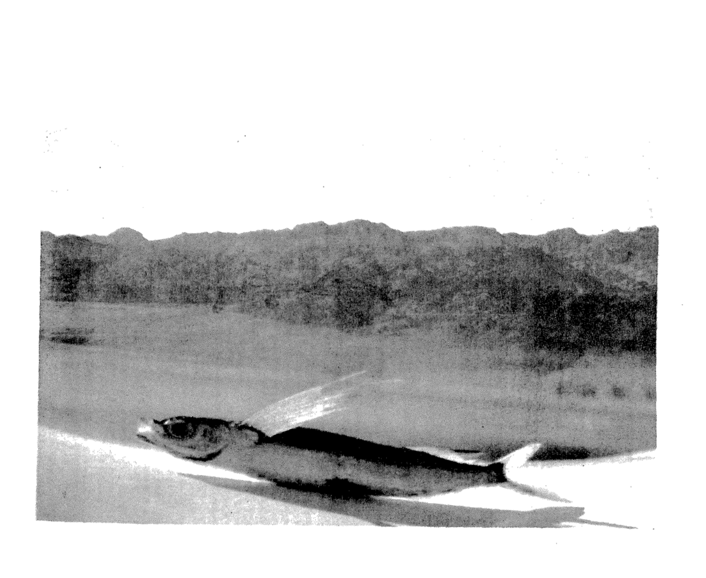
١ - لوحة المقابر
٢ - لوحة المسلات
٣ - لوحة أعمدة الكرنك
٤ - لوحة طريق الكباش
٥ - لوحة بائع البالونات
٦ - لوحة الزهور على الأوراق

الفنان المصور
بهاء مدكور

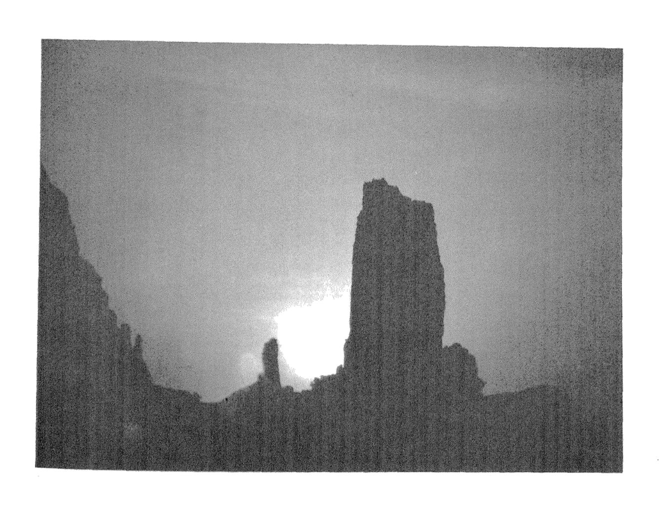


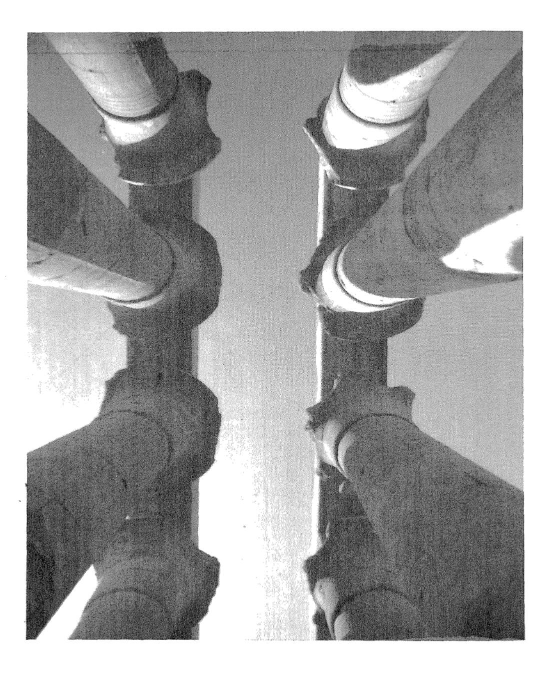










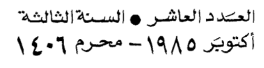




صورتا الغلاف للفنان
بهــاء مدكور

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
رقم الايداع بدار الكتب ٦١٤٥ – ٨٥




العدد العاشر ● السنة الثالثة
أكتوبر ١٩٨٥ - محرم ١٤٠٦



مجلة الأدب والفن



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

العدد العاشر • السنة الثالثة

أكتوبر ١٩٨٥ - محرم ١٤٠٦

تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب





مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت ٦٠٠ فلس - الخليج العربى ١٤ ريالا قطريا - البحرين ٠,٨٧٥ دينار - سوريا ١٤ ليرة - لبنان ٨,٢٥٠ ليرة - الأردن ٠,٩٥٠ دينار - السعودية ١٢ ريالا - السودان ٢٣٥ قرش - تونس ١,٢٨٠ دينار - الجزائر ١٤ دينارا - المغرب ١٥ درهما - اليمن ١٠ ريالات - ليبيا ٠,٨٠٠ دينار .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد . و ٢٨ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولارا .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - ص.ب ٦٢٦ - تليفون : ٧٥٨٦٩١ - القاهرة .

الثمن ٥٠ قرشاً

المحتويات

هذه المجلة
وهؤلاء الكتاب فى الصحافة الأدبية . . . . د عبد القادر القط ٥

○ الدراسات :

خواطر حول ميخائيل
ودون كيشوت : تساوق . . . . إدوار الخراط ١١
مستويات الرمز
فى مسرحية « الأميرة تنتظر » . . . . ماجد يوسف ١٧
المرايا المتجاورة
قراءة فى ديوان « القصائد الرمادية » . . . . . . د. شاكر عبد الحميد ٢٥
قراءة فى قصص « رشق السكين » . . . . عبد العنى السيد ٣٣

○ الشعر :

زمن البكارة . . . . عز الدين إسماعيل ٤١
قصيدتان . . . . كمال نشأت ٤٣
قصيدتان . . . . حيرى منصور ٤٤
استئناف الحكم بإعدام ابن المقفع . . . . . . مهدى بندق ٤٥
دثار . . . . محجوب موسى ٤٧
قصائد قصيرة . . . . عزت الطيرى ٤٨
صورة شخصية للسيد مستريح البال . . . . . . محمد فهمى سند ٥٠
بداية . . . . سامح درويش ٥٢
الانحناء مرة . . . . محمود عبد الحفيظ ٥٣
أفاعى الأرض تنهشنى . . . . عبير عبد العزيز ٥٥
حالان . . . . عبد الستار محمد البلشى ٥٦
هل الـمُزن نحمل غير المطر . . . . ناجى عبداللطيف ٥٩

○ القصة :

الليلة تزوجت أختى . . . . منى حلمى ٦٣
لسعة نار . . . . يوسف أبو ريه ٦٧
علامات الاستفهام . . . . محمد سليمان ٧٠
الراقصة . . . . شوقى فهيم ٧٣
المجنون . . . . سمير رمزى المرلاوى ٧٥
حكاية من الزمن الردىء . . . . سمر الفيل ٧٨
الرصد . . . . بدر عبد العظيم محمد ٨١

المسرحية :

سالومى . . . . محمد سلماوى ٨٢

أبواب العدد :

الصحراء (شعر/تجارب) . . . . عبد المنعم رمضان ١١١
عن الطالب والمطلوب (شعر/تجارب) . . . . أحمد طه ١١٣
جرح عاشق (قصة/تجارب) . . . . إبراهيم الحسينى ١١٦
قراءة فى رواية « المقهى الزجاجى » (متابعات) . . . محمود عبد الوهاب ١١٩
أبو العلا السلامونى ومحاور مسرحه (مناقشات) . . . أحمد عبد الرازق أبو العلا ١٢١

الفن التشكيلى :

سعد كامل واستلهام الفنون الشعبية . . . . د نعيم عطيه ١٢٥
(مع ملزمة بالألوان لأعمال الفنان)

هذه المجلة وهؤلاء الكتاب في الصحافة الأدبية

د. عبد القادر القط

بعد شهرين تتم هذه المجلة من حياتها أعواما ثلاثة ، استطاعت خلالها ـ بفضل إقبال قرائها ومواهب كتّابها ومحرريها وإخلاص القائمين عليها ـ أن تبث حياة جديدة فى الحركة الأدبية والفنية وأن ترسى تقاليد طيبة فى الاختيار والنشر ، وشقّت طريقها بإمكانات محدودة إلى جمهور كبير من القراء فى المدن الكبرى والأقاليم . وأقبل على الإسهام فى تحريرها أغلب الكتاب والشعراء والنقاد من شبابٍ ومن كبار ، حتى لقد اختفت من أثر ذلك تلك الطبعات الخاصة المعروفة بـ «الماستر» التى كان شباب الأدباء يضطرون إليها بعد أن ضاقت أمامهم سبل النشر العامة . وظهر على صفحات المجلة أدباء من قرى بعيدة صغيرة ليس بينهم وبين المجلة من صلة إلا البريد الذى يحمل إليها ثمار إبداعهم .

وكان من نتائج مستوى المجلة الجاد ومظهرها المشرف أن أقبل كثير من أدباء الوطن العربى على المشاركة فيها بثمار إبداعهم ، وحرص كثير من القراء على اقتنائها برغم العقبات التى تحول دون وصولها إليهم .

وهكذا بلغت نسبة توزيع العددين الأخيرين من المجلة ٨٣ و ٨٤ فى المائة . وحين ذللت بعض العقبات المالية والإدارية التى كانت تقف فى طريق التوزيع الخارجى طلبت المغرب وحدها ألفى نسخة ، ومازال الأمل كبيرا فى أن تزول بقية العقبات فتصل المجلة إلى كل الراغبين فى قراءتها فى أرجاء الوطن العربى ممن يبذلون جهدا مشكورا فى اقتنائها عن طريق أصدقائهم فى مصر .

وقد حرصت المجلة على أن تكون مرآة لوجوه النشاط والاتجاهات الأدبية المختلفة فى مصر والوطن العربى،وقدمت إلى جانب الأشكال الفنية المألوفة

تجارب جديدة فى القصة والشعر آملة أن يسفر النشر والنقد والتقييم عن طبيعة تلك الأعمال الجديدة ويساعد على تطور ما يصلح منها للبقاء .

لكنه مما يدعو إلى الأسف أن مجلاتنا الأدبية مبتلاة دائما بطائفة من الأدباء العاملين فى الصحافة يهاجمونها بالحق والباطل وبالشائعات والافتراءات عن ضعف التوزيع ، وتحكم هيئة التحرير ، وسيطرة ما يسمونه «الشللية» ولا يقنعون حتى يتم لهم إغلاقها . وبعد عام أو عامين يعودون فيتباكون على خلوّ الساحة الأدبية من المجلات الأدبية الجادة ، ويدعون إلى اصدار مجلات جديدة .

وقد واجهت هذه المجلة فى الأسابيع الأخيرة حملة منسقة من هؤلاء الأدباء العاملين فى الصحافة بذلك الأسلوب نفسه وبتلك التهم المعهودة ، حتى لقد افترى بعضهم على رئيس تحريرها ونسب إليه ما لم يقله وما لا يمكن لإنسان أن يقوله عن نفسه ، وأنه قال «بالحرف الواحد !» إنه لا علاقة له بما ينشر فى مجلته التى يرأس تحريرها ! والعجيب أن هؤلاء الأدباء يعملون فى صحف يومية كبرى ونصيبهم –على كثرة عددهم– نصف صفحة أو ثلثها فى الأسبوع توزّع على مقالاتهم الدورية بالتساوى فلا يظل هناك إلا حيز ضئيل لقصة «قصيرة جدا» أو بضعة أبيات مبتورة من الشعر . ولم يثر قلقهم هذا الوضع الشاذ ولا هذا النصيب الضئيل للأدب فى صحفهم الكبرى ماداموا يستطيعون فى أعمدتهم القليلة أن يهاجموا من يريدون إذا استبدّ ببعضهم هوى أو دفعتهم منفعة .

ولو أنصف هؤلاء الأدباء لبذلوا شيئا يسيرا ، مما يبذلون فى مهاجمة المجلات الأدبية والسعى إلى إغلاقها ، لكى يكون للأدب فى صحيفتهم نصيب أكبر ، يبلغ صفحتين كاملتين فى الأسبوع ، حتى يمكن لهم أن يحركوا ركود الحياة الأدبية ، ويفتحوا مجالاً لوجوه من النشر لا تصلح لها إلا الصحيفة اليومية ، ولو تمّ ذلك لتكاملت وجوه النشاط الأدبى عندنا بين المجلات الأدبية وصفحات الأدب فى الصحف اليومية . لكنهم بدل أن يمدوا أيديهم إلى تلك المجلات ويتعاونوا معها يقفون لها بالمرصاد ، وإذا تأخرت قصة أحدهم عددا – وهى مجموعة ومعدة للطبع – بعد أن كانت المجلة قد نشرت له إحدى قصصه من قبل – هاجم المجلة متهما إياها بالكساد والشللية ومتوقعا بعد ذلك أن تنشر له المجلة قصته وتخضع للابتزاز البغيض متمثلة بقول الشاعر :

أطاطىء رأساً لمجد النبوغ وأخفض رأسا لمجد الجمال

وإلاّ عد ذلك «عقابا» له لتهجمه القبيح بلا مبرر .

وليست هذه الدعوة إلى مزيد من الاحتفال بالأدب فى صحفنا اليومية وليدة هذه الحملة المنسقة على المجلات ولا مجرد وسيلة للدفاع ، فقدناديت بهذه الدعوة أكثر من مرة على صفحات هذه المجلة ، وفى ندوات بالتليفزيون

والإذاعة والمنتديات الأدبية ، لكن القائمين على أمر الأدب فى الصحف اليومية راضون عن هذا الوضع مطمئنون إليه مادام السبيل ميسرا أمام أقلامهم هم وحدهم على نحو دورى منتظم . وقد حققت المجلة ما حققته من نجاح فى المستوى والتوزيع ، بإمكانات محدودة فى المال والإدارة وأسلوب التوزيع . ذلك لأن ما تصدره هيئة الكتاب من مجلات ليس له ميزانية مستقلة مرصودة ، وتحاسب الهيئة فى هذا المجال بمقتضى الربح والخسارة ، بالرغم أنه من المعروف أن المجلة الأدبية تتكلف أكثر من ضعف الثمن الذى تباع به ، وأن خسارتها المادية تزيد كلما زاد توزيعها . ومن الظلم للهيئة أن يظل هذا الوضع قائما وأن تضطر إلى اقتطاع بعض ما تستطيع من ميزانيتها لتصدر تلك المجلات . وفى رأيى أنه لابد أن يكون فى الهيئة إدارة للمجلات ، وأن تمنح الدولة للهيئة ميزانية خاصة لها ينفق فى حدودها القائمون على تلك المجلات . ولابد أن يعاد النظر فى أسلوب التوزيع فى الداخل والخارج لكى تصل المجلات إلى أكبر دائرة من القراء فى الوقت المناسب .

ولو تم ذلك لبلغت المجلات الهدف المنشود فى المستوى والانتشار ، وإن كان ذلك لن يعصمها بالطبع ــ بين حين وآخر ــ من تلك الحملات المنسقة المعهودة .

د. عبد القادر القط

حصاد عامين

تنشر «إبداع» هذه الإحصائية تجميعا لحصاد نشرها فى عامى ١٩٨٣ و ١٩٨٤ ، وهدية للكتاب فى صحافتنا الأدبية .

	١٩٨٣	١٩٨٤	الجملة
○ الكتاب الذين كتبوا فى إبداع	٢٢٢	٢٤٨	٤٧٠ كاتبا
○ الكتاب الذين تكرر النشر لهم			٤٠ كاتبا
○ المحافظات التى ينتمى إليها الكتاب			٢٠ محافظة
○ دول عربية ينتمى إليها كتاب			١١ دولة
○ دول ينتمى إليها كتاب عرب مغتربون			٧ دول
○ المواد المنشورة	٣٣٦	٣٥٣	٦٩٨ مادة
○ القصائد المنشورة	١٢٣	١٢٤	٢٤٧ قصيدة
○ القصص المنشورة	١١٢	١١٩	٢٣١ قصة
○ المسرحيات المنشورة	١١	١٠	٢١ مسرحية
○ ملازم الفن التشكيلى المنشورة	١١	١٢	٢٣ ملزمة
○ الدراسات النقدية المنشورة	٩٩	١٠٠	١٩٩ دراسة

وجدير بالذكر أن توزيع المجلة ، عدد يوليو ١٩٨٥ بلغ ٨٥ فى المائة ، وعدد أغسطس ١٩٨٥ بلغ ٨٣ فى المائة . والفهارس التى ستنشرها المجلة فى عدد ديسمبر ١٩٨٥ ، ستؤكد للكثيرين مدى نجاح المجلة ، وتواصلها مع الكتاب ، ومع القراء ، مع الإبداع والنقد ، وتكشف مدى تحاملهم على مجلة ناجحة ، لها الصدارة الآن ، فى نوعها ، بين المجلات الأدبية فى وطننا العربى الكبير .

«التحرير»



الدراسات

○ خواطر حول ميخائيل ودون كيشوت : تساوق — إدوار الخراط

○ مستويات الرمز في مسرحية « الأميرة تنتظر » — ماجد يوسف

○ المرايا المتجاورة قراءة في ديوان « القصائد الرمادية » — د. شاكر عبد الحميد

○ قراءة في قصص « رشق السكين » — عبد الغني السيد

خواطر حول ميخائيل ودون كيشوت: شواق

إدوار الخراط

فى « رامة والتنين »(1) و « الزمن الآخر »(2) ، وهما وجهان لأيقونة ثلاثيّة فى سبيلها ــ بعد ــ للاكتمال ، نداءُ موضوع لامرأةٍ فينيقية متعددة الأقنعة .

« **مازلت أناديك رامة . . أنيا . . ماندالا . . امرأتى . . ميناثى . . مغارتى . . كيمى . . منامى . . يامنت الرؤوم يامؤوت زوجة آمون . . يامعت مرآتى . . كرامتى . . مريم المملوءة بالنعمة . . ديميتير المدفونة يمطر فمها المبلول بالمنّ والرحمة . . رحمها المنهوم إلى . . . والمحكوم عليه بمدار الموت ومباهج الاحتدام . . يا أمّ الصقر . . أمّ الصبر . . أمّ الياسمينة الذهبية المهتزة على المياه . . رامة . .** »(3) .

نداءٌ له صدى قُبيل نهاية « الزمن الآخر » :

« **ماريا ، ماريا ، يارؤوم ، يامن سقيت لبن الأمجاد جميعا ، مرارة انهمار حبك المدرار مريئة وسائغة السلسال ، هى المنّ والسلوى أنت امرأة المرآتين ، الساطعة والسوداء ، كلتيهما** »(4) .

فهل هما « مر آتان » لأن هذه المرأة ليست مؤلّهة ، على رغم ألوهيتها المطلقة ، بل هى أرضيّة ، أيضاً وأساساً ، أرضيّة صراح .

أما هذا النداء ــ المتصل ــ الذى لا يُعرَّف قط إن كانت له ثمّ إجابة ــ فهو وجيعة وتحقق فى آن ، مِنْ هذا الذى يقول لها :

« **هل تعرفين ياحبيبتى أن الملاك ميخائيل هو شفيعى ، وسميّ ، وملاكى الحارس ؟ . . قال لها : كنت فى صغرى يصنعون لى الفطير فى عيدى ، عيد الملاك ميخائيل ، كبير الملائكة ، وقائد جنود السماء ، بسيفه ذى الحدين ، وعندما آكل الفطير المنقوش بالكلمات القبطية القديمة ، اللامع الوجه بالزيت ، أراه ، ملاكى وحارسى وشقيقى ، بدرعه الفضى ، ورمحه الطويل ، يهجم ، ويقتل كل الأكاذيب وكل الشياطين المتزاحمة فى الظلام** » (رامة والتنين ص ١٦ ، ١٧) .

(*) قدم الكاتب هذه الورقة إلى الملتقى الأسبانى العربى الذى عقد فى مدينة « رونده » بالأندلس فى الفترة من ١٤ إلى ١٦ يونيو ١٩٨٥ وشارك فيه من الكتاب الأسبان خوان جوتسيولو ؛ خوليان رويس ، ومن الكتاب العرب عبد الكبير الخطيبى ، عبد الفتاح كيليطو ، عبد الوهاب المؤدب ، أرمون المليح ، كاظم جهاد ، وكاتب هذه السطور ،وكان موضوع الملتقى هو « دون كيشوت » .

(١) إدوار الخراط ، رامة والتنين (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠) ٣٣٠ صفحة .

(٢) إدوار الخراط ، الزمن الآخر (القاهرة : دار شهدى للنشر والتوزيع ، ١٩٨٥) ٣٧٠ صفحة .

(٣) رامة والتنين ص ٩٦

(٤) الزمن الآخر ص ٣٦٦

أما أنّ « الفارس ذا المحيا الحزين » يتخايل وراء الدرع الفضى لهذا التجلىّ ـ التماهى ، بعد القربان ، فإن رامة هى التى أدركته ـ عَبْر إدراك ميخائيل الذى بصوته وحده يُقال كل شىء ، ويقول هو أنه لا شىء يُقال ، أو يمكن أن يقال :

« كانت قد قالت له : ياروحى على دون كيشوت . أحبه . أحبُ كل شىء الشيخ الذى لا يريد أن يُسقِط رمحاً تركه فى يده عصرٌ غابر .

تجمعُ صوره وتماثيله الخشبية والحديدية والشارات المعدنية البيضاء المنقوشة عليها ملامحه الحادة . وتجمع أيضاً تجسداته ، وأحلامَه المهدورة . سأل نفسه قلقا : هل أحارب أنا أيضاً طواحين الهواء ؟ نعم ، العدل مستحيل ، الحب مستحيل فهل يمكن أن أقبل ؟ هل يمكن أن أسلم ؟ » . (رامة والتنين ص ١١٣ , ١١٤) .

ثم يعود الفارسُ فى تضاعيف تذكّر استحضارٍ دائمٍ وماثل ، إلى ميخائيل :

« كانت قد قالت له : لا يفتننى أكثر من دون كيشوت ، ياحبيبى عليه . . يتعثر ، ويتلعثم : ويفشل ، وأحبه . يخرج بكل جد ، وكل سذاجة ، لمقاتَلَة لا شىء . . لا يعرف طول الوقت أنه راحت عليه ، وأيامه ولت . هل تعرف أننى من أتباع عقيدة دون كيشوت ، وطقوسه الأبدية ؟ « . (رامة والتنين ص ٢٤٦) .

فى « الزمن الآخر » يقول ميخائيل مرة :

« رمح دون كيشوت المثلوم ، فى يد دون جوان واحدى العشق . (ص ٢٩٥)»ويقول ، مرة :

« دون كيشوت مازال » (ص ٢٤٣) .

على الرغم من الأقنعة ـ التجليات المتعددة فى « رامة والتنين » ـ « الزمن الآخر » ، فهناك ، على الأقل ، شريان دون كيشوتىّ يضرب فى صلب الرواية ، ويعمل فى الشخصية . الفارس القديم المتجدد أبدا يفيض دائماً بعُرام بحرِه الزاخر المتلاطم ، وما من شكٍ فى أن ميخائيل والعمل الذى يحيا فيه ، قدالتاثا بقطرات على الأقل من خير دون كيشوت وموجِ جماحه. وعندما يقول ميخائيل :

« قيل لى أيضاً أن مياه النيل لا تفيض أبداً إلا عندما ينزل الملاك ميخائيل ، فى ليلة عيده ، على أرض مصر ، ويبكى »[٥] .

فإن ذلك قد يصدق أيضاً فى أنه لولا أن نزل دون كيشوت على أرضنا ، فلعل مياه رامة وميخائيل كانت ـ على الأقل ـ تغدو أقل جَيَشانا ، وأحوجَ إلى كثافةٍ ما .

ربما كان هذا أحد الأسباب التى تُلجئنى إلى تأويل ميخائيل بدون كيشوت . (وسأقفز ، بسرعة ، هنا ، على تلك الهوّة التى تتربص بأى كاتب يتجاسر على تأويل عمله . أليست هناك مُسلَّمة ما بأن على الكاتب أن يصمت بمجرد أن يضع القلم ؟ فهل يكون من أعذارى أننى لم أضع القلم تماماً ، وأن هذه التأملات قد تكون أيضاً من تخطيطات مُسوَّدة لنصٍ مازال مفتوحاً ـ فى ظنى على الأقل ؟) .

إدراك ميخائيل لنفسه . فى لحظة تجليه لنفسه من وَراء دون كيشوت ، إدراكٌ ملتبس بالسؤال ومضروب بالتفارق فى آن ، قبولٌ وإنكار معا ، تكريسٌ فى مستوى أول وتجديفٌ ملتاع ملتبسان أحدهما بالآخر :

« هل أحارب أنا أيضاً طواحين الهواء ؟ نعم ، العدل مستحيل ، الحب مستحيل . فهل يمكن أن أقبل ؟ هل يمكن أن أسلم ؟ » .

أما إدراك رامة لميخائيل ، عَبْر دون كيشوت (وهو إدراك يقدّمه لنا ، طول الوقت ، ميخائيل) فهو شديد الوضوح ، قاس وحان معا ، عارفٌ بما يكاد يُشفى على المعرفة الغنوصية (لأنها معرفة العشق) وأرضىٌّ بما يكاد يُشفى على السخرية ، وهو إدراك أكثر تعقيداً لأنه أكبر مقدرة على التنبؤ ، ولكن إذا كان هذا الإدراك يملك الإجابة ـ كما يلوح ـ فإنه موضوعٌ دائماً أمام سؤال لا إجابة عليه . لأننا لا نعرف رامة أبداً ـ ولو لحظة واحدة ـ إلا من خلال ميخائيل ، وكأن السؤال ، دائماً ، هو الإجابة الوحيدة الممكنة .

إذا كان هذا صحيحاً ، فإنه لن يكون أمراً يتعلق بتقنية ما ، فقط ، ذلك أن وعى ميخائيل لنفسه يبدو ، دائماً ، مشروطاً بالسؤال ، أما وعيه برامة ، على ما فيه من أسئلةٍ لا نهاية لها ، فهو موضوع ، مقرَّر ، ونهائى ، وواحدٌ عبر تجليات لا يكاد ينتهى تعددها ، وهو وعىٌ لا صلة له بالامتلاك ، لأنه يعرف أنه مهما لجَّ به الوجد ومهما شطّت المجاهدة فإنه غير قادر على امتلاك إلَهه ، ورامة تؤكد له ذلك عندما تقول له : **« نحن لسنا قديسِين ، كلانا »** . وإذا كان هو يدرك مَدَى عوزه للقداسة ، ويُمِضه إدراكُه ، فإن سياق القداسة كله ، عنده ، ليس واردا فى وعيه بهذه المرأة المُثْبتَة دائماً فى كل لحظة كمرأة ، المنفيّة دائماً فى كل لحظة كمرأة ، معا .

وعندما يقول دون كيشوت ، السلف العظيم :

« اسمها دولسينيا ، . . . جمالها يفوق كل ما للبشر إذ فيها

(٥) رامة والتنين ص ١٦

تتحقق كل خصائص الجمال المستحيلة . . » فى الوقت الذى يعرف فيه تماماً أنها أرضية تماماً ! ألا يصح ، على نحو ما ، أن رامة على الأقل فى وعى ميخائيل ــ تنتمى أيضا إلى هذه المرأة التى تفوق كل ما للبشر ، بينما هى خشنة كالأرض ، دمها ولحمها من دم الأرض ولحمها ؟ .

إذا كان ميخائيل منشقّاً على ذاته ، طول الوقت ، وهو يقول :

« هى على العكس منك ، تبحث عن التعدد من داخل وحدانيتها النهائية ، أما أنت فتنشد وحدانيةً مفقودة مفتتة مقسمة » (رامة والتنين ص ١٨٧) .

فلا وجود لدون كيشوت إلا بسانشو بانزا . فهل شططتُ كثيراً جداً عندما ذكرتنى واحديةُ التقديس ــ التلبيس هذه بالحسين بن منصور : **« حجودى فيك تقديسُ ، وعقلى فيك تهويس . فمن آدم إلاك ، ومن فى البعد إبليس ؟ »** . ليست ميتافيزيقا الحلاج هنا هى المناط ، بل التباسُ مطلقِ النقائض فى نورِ ساطع الحلكة .

كل أميرةٍ فى « دون كيشوت » ، وعند دون كيشوت ، هى مُطْلَقة وكاملة وتفوق كل ما للبشر ، مارسيلا ولوسيندا وزورايدا وكلارا ، وكأنما تجمعهن كلهن دوليسنيا . وكلهن إلهيّة ، إذا لم تكن ، فى نهاية الأمر ، إلهه . لكن دوليسينيا وحدها ، لأنها الجامعة ، هى الملتبسة ولا أقول المزدوجة .

إشكالية تأليه المرأة هنا تتأتى ، ربما (بغض النظر تماماً عن الموقع المحتمل لمثل هذه الإشكالية فى سياق التأريخ الأدبى لجنسٍ أدبىّ ما) عن اختلافٍ معين فى المرْجع ، وعن وجهٍ من أوجه تَساوقٍ معينٍ فى الاستجابة لهذا المرجع .

فإذا كان المرجع الذى تقوم « دون كيشوت » عليه ، وتنجح نجاحها المعروف فى دحضه ــ لا فى نفيه ــ هو جسم حكايات الفروسية والبطولة القَروَسطية بما يعمره من مردة وسحرة وشياطين وما يُلهمه من حبٍ تقديسىٍّ للمرأة ، وولاءٍ قاطع لخيرٍ ساطع ومبين وانخراط حاسم ضد شرّ ما لا يقل سطوعاً وإبانة ، لا تتبدى كلها إلا فى لغة طقسية مكرَّسة تشفى غلى وتتقاطع أحيانا مع الرُقَى والتعازيم ، فلعل المرجع الذى تقوم ثنائية رامة وميخائيل عليه ولعلها تنجح فى ابتعاثه وإعادة تصييغه هو جسم أساطير الخصب والشبق بما تغص به من تَشَكّلات متداخلة ومتحوّرة لسطوةٍ أنثوية قاهرة ومُنصاعة معا ، مُتطلّبة ومعطاءة بما لا يكاد يُحدّ ــ بشرط التعريف ــ فى الجانبين معا ، مقدّسة وملوَّثة فى آنٍ وبلا انفصال .

ومن غير أية جرأة على مقارنة من أى نوع ، أميل إلى اليقين بأن « دون كيشوت » لم تنفِ الجسمَ الأسطورى الذى قامت به ، وعليه ، بل تمثله وعندما دحضته نهائيا فلأنها فى الوقت نفسه قد تبنّته نهائيا . وفى ثنائية رامة وميخائيل فقد استحال كل جسم أساطير الخصب والجنس ليصبح كأنما هو من جسم رامة نفسها ، وارتطم ميخائيل بهذا الجسم معاصرا له وغاص فيه الآن وعاش فيه ، بتجلياته الكثيرة ، كما يعيش واقعة وجوده من غير إحالةٍ أى إحالة إلى زمنٍ ما . أو هذا على الأقل ما يقوله (وما يقوله لى) تقريباً بالنص .

بل هو يعيش جسم الأسطورة هذا ، ملتحماً بجسم حبيبته « الأسطورى » ، باعتباره ، بنصه : **« واقعة حسية يومية صريحة مباشرة ليس فيها شاعرية ولا شبقية ولا دغدغة للأوهام ولا إيحاءات أخرى . . »** (رامة والتنين ص ٩١) .

فليس ميخائيل (فى زعم نفسه عن نفسه الذى يمكن أن نوافق عليه فى النهاية) كائنا محلّقاً خيالياً ، مصنوعاً من شَطَحات وسُبُحات ، فقط ، هو أيضاً أرضى ، ورجلاه مغروزتان فى طين الواقع وطين الجسد ، هو حريص أكثر مما ينبغى أحيانا أن يضغط على « لا رومانتيكيّته » ، فاذا وفّرت حبيبته عليه عناء السخرية من رومانتيكيّته لم يوفر هو هذا العناء على نفسه كلما استطاع إلى ذلك سبيلاً . أقريبٌ هو من سلفه الذى وصُف بأنه ينتمى إلى هذ االعالم ، وأنه ، **فى هذا العالم** ، عليه أن ينتصر بقوة سلاحه وبقوة حبه ، لا فى عالم آخر ، ولكنه فى كل مرة ينهزم ــ على هذه الأرض ــ ويبلومحن هذه الأرض كما يبلو حسه بهذه الهزيمة . واضحٌ أننى لا أريد أن أقترب هنا من تحليل نفسى ما بل أسعى إلى مقاربة طبيعة التجربة ، ومن ثمّ فإن « جنون » دون كيشوت (هذا « الجنون » الذى لا ينفصل عن حكمةٍ وحصافةٍ نادرة) لا يقبل أن يكون خللا فى توازنٍ نفسىّ ما ، بل هو أساساً عنصر التصحيح فى مقابل حمق العالم وشره .

أظن أنه من المسلّم به أن أوهام « دون كيشوت » ليست رؤى هلاسية من نتاجات عقل مريض . هى ليست بالتالى مجرد حيلة فنية مستخدمة ببراعة :

طواحين الهواء هى مردة حقاً وصدقاً ، وقطعان الغنم جيوشٌ مجيّشة ، والخانات الرثة قلاعٌ حصينة ، وطاسة الحلاّق هى خوذة مامبرينو المنيعة ، وفرع الشجرة رمحٌ قادر نفّاذ ، وعندما يقول دون كيشوت : **« . . . يمكن القول بأن الفروسية ، كالحب ، تضع كل الأشياء ، على مستوى واحد »** ، يُعيد ميخائيل نفس الخبرة ، على مستوى ما ، عندما

يقول إن أية لحظة من لحظات الحياة لا فارق فيها بين الأوهام والذكريات ، والوقائع . الثلاثة ، مجتمعة ، لا تنفصل فيها الأوهام عن الذكريات عن الوقائع ، كلها موضوعة على مستوى واحد من الوجود ، مستوى واحد من الفعالية ، مستوى واحد من الحضور الدائم .

هنا ينتفى الفارق بين الحلم والذكرى والواقعة ، بين الأسطورة التراثية والأسطورة المُعاشة ، ينتفى لأنه لم يكن قائماً قط ، لأن الوجود ، « فى نسق ضوئىّ موسيقىّ » ، لا يَقْبل مواضعة هذا التفارق بين مقوماتٍ أقنوميّة غير متفارقة أصلاً .

وفى ظنى أن ميخائيل عندما يقول : « . . . الحياة ــ فى النهاية ــ **لا تُصنع بل توجد**» (الزمن الآخر ص ١٢٥) فهو لا يُقرر قضية فقط بل يبوح ، أساسا ، بإيمان . إيمان فنى أولاً .

وإذا كانت عرامة التدفق الطُوفانىّ الزاخر هى وسيلة سيرفانتيس لإقامة هذا الوجود ــ لا لصُنعه ــ فلعل الوسيلة التى قامت فى ثنائية رامة وميخائيل هى الجُملة ، والكلمة ، والحرف .

ولعل هذه الوسيلة هى التى تجعل فى ثنائية ميخائيل ورامة كسراً لمواضعات الرواية التقليدية العربية وخلافاً أساسياً عن الروايات « الطليعية » العربية ، كما تجعلها غريبة عما صنعه مُجمل التراث الروائى الغربى ، بما فيه التراث الحداثى . ولعله من المشروع هنا أن يقال إن تجاوز الجنس الأدبى ليس مفارقة كاملة على أى حال وأنه كان لابد أن يُوجَد التراث الأدبى لكى يُستوعَب ويُدحض ، ويُتجاوَز .

أتصور مع ذلك أن عملى مُنتم (مهما كان فيه من اعتصار لتراث الجنس الروائى ــ الغربى أساساً فى ظنى) مُنتم من حيث التقنية ، بوشائجَ حيوية إلى الثقافة العربية ، وإلى التراث العربى ، حيث للجُملة ، للكلمة ، للحرف سيادة تكاد تكون مطلقة ، وأظن أن التراث هنا ــ كذلك ــ واقعةٌ حسية صريحة مباشرة ومعاشة . هل يسمح لى بأن أُورد نصاً هنا ، مهما كان مقتَطعا ومنتزَعا فلعل له وجوداً وحياة ، لا أقول لأنه يلخص بل ربما لأنه يُقطّر طبيعة التجربة الفنية والإنسانية معا فى ثنائية ميخائيل ورامة :

« **قال : أريد أن أبتسم من هذا كله . ولا أستطيع ــ تماما ــ أن أبتسم منه .**

وعلى الرغم من دَغْلة الغضب المتوغّلة فى مغاورى وعلى الرغم من غابة الغِيلان المراوغة فإن غُنّة غِوايتك لا تغادرنى مغُمغمةً بأغنيات غامضة المغزى ، غوائل الغُلّة قد غدت أضغاث لغو غابر ، وغاشية غبش الغمر قد غابت فى غضون غرارة لها نغمات الملاغاة ، بغى طغمة مغانيك يغللنى غرامى فيك غلواء وطغيان غريم ليس غريباً ولا يغيب عنى بل موغل فى أغوارى . أصغو إلى غنج أغاريدك الغزلة وإلى دغدغة الغَيَد فى غلائلك ، أفغَمُ ثغرك الرغد ، وفى مناغاتك غفران لكل النزغات والمغامز ، بزغ الغراس المغرورق فى غيطانى ، غاضت الغيامات وغار الغى وتغضن الغضا فى غَمْضى غدائرك المغدودنة على غَيْضتك الغناء ، غضونا غضر سابغة على غضوضة الردغة الغمقة ألغ فيها وأوغل فى غسق الغلمة ، الغدق يغمرنى فأغص برغرغة الغطاس فى الغدير الغضّ الغمرات ، وهأنذا غائب فى المثول ؛ وماثل فى الغياب ! (الزمن الآخر ص ٣٦٨) .

وكأنما بسحر الحرف يريد ميخائيل أن يُدرك هذه التجربة وأن يقيم بهذا الإدراك ، بل الدراك ، وجوداً . سبع مراتٍ عددا ، كأنما يفارق جسم التجربة ــ تماماً ــ وهو فى كَبَد حشاها الحىّ . ومراتٍ كثيرةً يناوش الرُقْية بالحرف ، وينوش جسدها وكأنما لا ينال منه شيئاً .

أظن أن من الأسلاف الكتابية العربية تمييزاً ، لهذا النوع من الكتابة ، المقامة (بما فيها على الأخص من جناس وتضمين ، وهكذا) ، والمخاطبات والمجاهدات الصوفية (بما فيها من وجد وسعى للتماهى مع الإله وعشق للجسد ــ الحرف وهكذا) . والغرائبيات الشعبية وحواديتها المتقطعة المتراسلة معا ، وكذلك الموسوعات التجميعية ، وغيرها .

على أننى فى النهاية لا أريد أن أمضى على هذا النحو فيما يبدو أنه منهج للمواجهة الظاهرية أو تمرين فى الأدب المقارن أشك كثيراً فى قيمته على أى حال ، وإنما المسعى هو استبصار ما ، على ضوء خبرةٍ كتابية شخصية ، بآخر الملحميين الملتبسين ، وأول التراجيديين الملتبسين ، وكيف يمكن أن يبدو هذا الاستبصار فى ضوء ثقافةٍ مغايرة ومتواشجة بعمقٍ حيوىّ فى آن .

يبدو الزمن الآخر فى دون كيشوت هو زمن الإيمان ، زمن المطلق فيما وراء الظاهرة ، زمن قوة رموز العالم التى هى مردة عملاقة ، وشر قابل للمحق ، وحسن يفوق كل ما للبشر ، وهو زمن متراوح ، كتابيا ، يعطى لنا من خلال « جنون » دون كيشوت ، معدّلاً أو متقابلاً مع واقعية شانشو بانزا ، وارتطامات الكوميديا الوقائعية المُشفية على « الفارس » الهزلى الصراح ، مرة ، ويُعطى لنا مرةً أخرى من خلال حكايات

الحب الكامل الصفاء ، الكامل الأخروية ، في قصص كاردينيو ، ولوسيندا ، وكريزوستوم ومارسيلا ، والكابتن الأسمر وزورايدا وهكذا ، حيث ، يتبنى الزمن الآخر ، هنا ويتمثل ، دون شرط ، دون تحفظ ، دون تعديل ، لأنه زمن ماثل ، ودائم ، ولا يلحقه مضى ولا قدوم ، والحب الذى يضع كل شيء على نفس المستوى ــ ماسة نارها غير قابلة للكسر ولا للعتمة ، موضوعة فى الأخروية الكاملة .

ليس الزمن الآخر مقولة فلسفية أو ظاهرة سيكلوجية ، أظنه ، ببساطة ، قيمة كتابة ، يعنى قيمة وجود يسعى إلى نفى العرضية والعبور والآنيّة المتقلبة فيما يحتويها ، ويدحضها فيما لا سبيل إلى معرفته إلا بها .

وما تزال تتكرر من ميخائيل : « **لم يحدث شيء من هذا كله** » ثم « **هذا كله قد حدث بالفعل** » (رامة والتنين ص ٢٦ وص ٢٧) .

الساحر الشرير الذى يمسح قلاع دون كيشوت ومردته وجيوشه يلازم ميخائيل أيضاً على نحو ما ، ومايزال يُحيل الأشياء إلى « **واقع رث بال** » إلى حكاية مكرورة بالية . ومازال يلح عليه : « **كل شيء قد قيل** » . . . « **ما من شيء يمكن أن يُقال ، بعد** » ولكنه يقال ، بعد ذلك ومع ذلك ، ويمكن احتمال عجز العيّ والحصر والاستحالة .

مقدرةُ دون كيشوت هى مقدرة احتمال العجْز ، وهى مقدرةٌ أشق بكثير من مقدرة الإيمان (مع ما لهذه الجملة من تأويلات وما تثيره من قضايا) . من ناحية أخرى ، هل تقول لنا « دون كيشوت » إنها أكبر من المقدرة على الفعل ، وعلى إنفاذ الإرادة ؟ .

وهل ميخائيل دون كيشوتى حقا عندما يعدد رُقية القهر والشرّ الشامل :

« **قال ميخائيل لنفسه : تل الزعتر وأبو زعبل ، ساحات الكوليزيوم ومقبرة كاركالا وأقباء محاكم التفتيش وخُوذات الفايكنج والكلابُ المدرَّبة على نهش السرد فى زيمبابوى وسطوة صكوك الغفران وبيانات المكاتب السياسية واللجان المركزية ، سبارتاكوس ، ويسوع ، وحسين بن منصور ، مصلوبين مع اللصوص والثوار والأبقين ، زنازين الباستيل وسيوف الصليبيين وسلاسل الصلاحيّين ، بغايا سايجون وضحايا أيلول الأسود وحزيران الأسود ، وكل الشهور السود . .** » إلى آخره إلى آخره حتى ينتهى . . « **والتنين واحد غير مقتول ورمح الملاك ميخائيل مثلوم ولكنه مازال مشرعا بين النجوم** » (رامة والتنين ص ٢٥٢) أنجلُ من جديد لرمح الفارس ذى المحيّا الحزين ؟ .

وهل فى رامة أيضا شريان دون كيشوتىّ ، فى « رامة والتنين » : « **ويبدأ يحكى لها حكاية أطفال ، مستمتعا بحكايته ، متعثراً بها ، وساخراً منها** .

« **يُحكى أن أميرة صغيرة خرجت إلى الغابة ، تبحث عن شيء لا تعرفه ، ولكنها تعرف أنه هناك ، وقطعت الأميرة بلاد الله ، بلاد تشيلُها وبلاد تحطّها ، والتقت فى بحثها بالأشجار ، والسحاب ، والغيلان ، والأطفال** . . (ص ١١) .

وبعد ذلك :

« **وعندما يقول لها إن الأميرة وجدت الفارس الذى تبحث عنه لم يكن يصدّق الحكاية الرثة البالية** » (ص ٤٢) .

وسوف نجد أنها ستصارع مسوخاً كثيرة ، وسوف تنتصر لقضايا ، وتحارب شروراً ، وعلى الرغم مما يبدو من أنها قادرة على الانتصار ، فسوف يندّ عنها أنين الهزيمة . وهل هذا الشريان الدون كيشوتىّ هو الذى يقر بها حقا ، ويُبعدها حقا ، من غيبيّه التأليه ، ويجعل من هذا الحب كله شيئا ممكنا ؟ .

من عقائد ميخائيل أن الحب الكامل هو المعرفة الكاملة ، وأنهما ، كلاهما ، مستحيل وواقع ، ضرورىّ وعبثى ، مجيد ورثّ ، فى آن . « **المعرفة هى الحق ، وحدها ، هى الحب** » (رامة والتنين ص ١٨٦) .

وعندما يقول دون كيشوت : « **عليك أن تعرف كل شيء فى المهنة التى أعمل بها** » . مرة ، وعندما يحكى له سانكو بانزا حكاية عن عدد المعيز التى يعبر بها النهر فى قارب (هل دلالة العبور من شط إلى شط آخر قائمة ؟) ثم يسأل سيده عن عددها فيقول لا أعرف ، فتنقطع الحكاية ، كأنما انقطع الوجود ، ويتكرر ذلك فى رواية كاردينيو فارس الجبل المشعّث ، إذ يؤكد أنه إذا قطع حبل حكايته فإنها تنتهى ، لا تتوقف بل تنتهى ، عندئذ يراودنى هاجس أنّ المعرفة ، هنا ليست مجرد امتلاك ، وأن لها وجودا ، فى الكتابة مفارقا وكاملاً فى ذاته ، وأننا ، هنا ، لسنا بازاء إدراكٍ للحب فقط ، بل هو إدراك سوى لفعل الكتابة ، وللوجود غير القابل للانقطاع ، بالكتابة .

من غير أية رغبة فى المقارنة ، مرة أخـرى ، ولا أى سعى لإقامة تشـابهٍ مـا ، أتصور أن قـطاعاً ، أو إشعـاعاً مـا ، من الشمس السوداء الساطعة التى تسكن دون كيشوت قد وجدت طريقها أيضا إلى ميخائيل ، على اختلاف مسار المجرّات ، فى سماءٍ وأرضٍ مازالت عنـدى ، على كـل انصياعهـما للحب وللمعرفة وتأبيّهما عليهما ، فى آن ، موضع سؤال متصل .

القاهرة : ادوار الخراط



مستويات الرمز في مسرحية "الأميرة تنتظر"

ماجد يوسف

يجاوز ظاهر (الحكاية) المباشر فى (الأميرة تنتظر) لمشارفة تخوم (الرمز) بها ، لابد ان يمر بالإجابة المبدئية على أسئلة ملحة حول شخصيات المسرحية كلها . . (الأميرة) . . (الوصيفات الثلاث) . . (القرندل) (السمندل) . . (الملك الشيخ) . . من هم ؟ . . ماذا (تعنى) شخصياتهم ؟ ولأى (مغزى) تتفاعل الأحداث بينهم وتتنامى فى صعودها وهبوطها الدرامى ؟ وما هى (دلالة) هذا كله فى النهاية ؟! . .

وأتصور أن الإجابة عن (المعنى) و (المغزى) و (الدلالة) فى النص تشكل الأعمدة الرئيسية التى يقوم عليها بناء (المستوى الرمزى) فى العمل برمته .

(أ) مستوى الرمز ــ المعنى الإبداعى :

التجريد فى « الأميرة تنتظر » ليس تجريداً للواقع من سماته ، بل هو تقطير وبلورة لهذه السمات حتى لتبدو كأوضح وأعرض ما تكون . . فهذه الأميرة التى لا اسم لها (تجريد أول للشخصية الرئيسية) . . فى هذا المكان غير المعين إلا بأنه كوخ فقير فى وادى السرو تعربد الريح فى جنباته (تجريد ثان لحدود المكان الجغرافية) فى هذا الزمان غير المحدد إلا بتكاثف الظلمات (تجريد ثالث لهوية الزمان) . . تمارس انتظاراً مبهماً منذ خمسة عشر عاماً لرجل تحلم بمجيئه ، وحلم الأميرة ليس ــ بحال ــ حلماً وردياً شفافاً بفارسها المغوار الذى يأتى على جواده الأبيض ليحملها بين ذراعيه القويتين وينهب بها أرض السحر والخيال مسابقاً الريح إلى قصره الذى يتخفى فى ثنايا السحاب . . لا ليس حلم أميرتنا من ذلك النوع الذى ألفناه فى أساطيرنا وقصصنا الشعبية عن أحلام الأميرات . . بل هو فى حقيقة الأمر حلم الجرح بسكينه ، حلم يقتنص حضوره المزيف المستعاد بتلك (المواجد الليلية) اليومية ، التى تمارس من خلالها ــ الأميرة ووصيفاتها ــ عملية تعذيب للنفس تتأرجح ما بين المتعة المازوكية والتكفير المهيض ، ولا تقود لعبة عقاب النفس اليومية هذه إلا للبكاء ، ولا تفضى المحاولات اللامجدية لاعتساف الضحك إلا للدموع !

. . فالأميرة التى استلبها (السمندل ــ أحد حراس أبيها ــ قلبها ، واستمالها ــ طفلة ــ بالحلوى والقبلات ، وتفتحت أكمامها على يديه ، حتى اكتملت أنوثتها مع كمال عشقها للسمندل . . وفى الوقت الذى كان هذا العشق من ناحيتها توقاً لاعجاً إلى الخصوبة والنماء والتجدد . . كان من ناحيته نزوعاً متحرقاً وآثماً إلى السلطة ليس إلا . . هذه الأميرة هوت فى وحشية المسافة الفاجعة بين حلمها المشروع وحلمه المخاتل . . وهنا كمنت (مأساة) الأميرة وسقطتها على المستوى التراجيدى . . هذه السقطة التى تجتر تفاصيلها فى كل ليلة مع وصيفاتها فى منفاهن البعيد ذاك عن قصر الورد . . هذا المنفى نفسه الذى لا نعرف على وجه التحقيق هل اختارته الأميرة بمحض إرادتها . . أو رغماً عنها نزولاً على رغبة الحاكم الجديد

(السمندل) بعد أن استنفد أغراضه من وجودها فى القصر ، فالنص لا يفصح عن هذا ، وان كان فى القول باختيارها الحر لمنفاها ما يتسق مع ما اكتشفته من خداع السمندل لها ورفضها لأن تعيش فى أكذوبة مستمرة . ولذلك فانتظارها له طوال هذه السنوات الخمس عشرة ليس انتظارا له فى حد ذاته . . وإنما هو انتظار للصدق فيه . . بوصفه مرادفاً وحيداً لخلاصها المحتمل « وكانت تنتظر ذلك الخلاص إما بأن يصدقها حبيبها وعوده وإما بأن يخلصها منه التاريخ » . . ولذلك فهى ماتفتأ تتخيله فى هذه اللحظة المقبلة على أية صورة سيأتى . .

الأميرة : هل يأتى منتقماً أو مزدرياً أو مكتئباً أو منكسرا أو ندماناً أو مجروحاً أو محتضراً

ولأن الأميرة تعيش منذ سقطتها فى لحظة واحدة لا تريم ، أى تعيش زمنها النفسى الخاص ، فى محاولة مستحيلة لا تملك غيرها ـ لا شعوريا ربما ـ لتثبيت هذه اللحظة واجترارها ، فوعيها يرفض ـ أو هو غير قادر ـ على احتمال معنى تجاوزها أو إدراك هذا التجاوز واحتمال تبعاته بكل ما يعنيه من مواجهة واضحة لعقم وجودها وإفلاسه . . لم تكن تملك ـ إذن ـ إلا أن تقسر الحقيقة على معانقة الوهم حتى ليتبادلان مكانيهما فى ممارساتها لحياتها الآنية كلها . . فتصبح الحقيقة وهما ويصير الوهم حقيقة ، وكما يقول الناقد سامى خشبة فى دراسته الهامة للمسرحية « ليس تمثيل لحظة الضعف وتكرارها فى كل ليلة سوى اجترار لحظة الضعف ذاتها » وبلا نهاية على ما يبدو ، أو بنهاية لا تتصور أن تصنعها هى بنفسها ، وانما هى تنتظرها أو تتوقعها من ذلك الذى كان سبباً فى كل ما حدث ويحدث لها !! . . فكأنها تدور فى حلقة مفرغة ، وبدت كمن يستجير من الرمضاء بالنار ، وتحول وجودها كله إلى دوران معصوب العينين فى دائرة تبدو وكأن لا فكاك منها . . إلا بفعل يخترقها من الخارج . لكل ذلك لم يعد من الممكن أن يأتى اختراق هذا الزمن السكونى الممتد خمسة عشر عاما من قبل الأميرة ، وإنما كان من المحتم أن يأتى من خارجها . . من القرندل . . الذى هو فى حقيقة الأمر البعد الفاعل لشخصية الأميرة ، او الوجه الإيجابى لها . . فبرغم كمال إدراكها لخداع السمندل بعد طول انتظارها له حينما عاد بعد كل هذه الأعوام متشحا بالكذب . . لم تعد قادرة على اتخاذ الفعل الصحيح ، وظلت عاجزة عن تحقيق التطابق بين الوعى وبين ما يجب أن ينبنى على هذا الوعى من سلوك ، فكان لابد أن ينوب عنها القرندل بالفعل ، ولتكون قمة خلاصها قمة تمزقها فى آن :

الأميرة : اكتملت لحظتى الموعودة حتى سُحقت نفسى قطَعا أما انتظار أن يتحقق الوعد الكاذب فهو مساو للموت ، أو هو تكرار للموت الذى منيت به أحلامها المشروعة من قبل حينما انتهجت لتحقيقها طريقا غير مشروع بدأ بخيانة الملك ، بموافقتها على أن يسرق السمندل خاتمه ، وانتهى بقتله الذى فوجئت به الأميرة . . ولكنها لم تملك إلا أن تمضى فى الطريق فلم يعد لها خيار من أى نوع الآن ، وتصورت أن ماتذرفه من دموع الحسرة على الأب القتيل هو المطهر الذى سيخلصها من الإحساس بالإثم حتى إنها لتقول لعشيقها بعد مصرع الملك . .

الأميرة : والآن اخرجْ حتى أبكى رجُلى المقتول
وأزفّ اليك مطهّرة بدموعى
يارجُلى القاتل

وأبى السمندل – من حيث قصد أو لم يقصد – إلا أن يضعها وجها لوجه بإزاء سقطتها حينما أضاف لفعلته تخليه النذل عنها . . فصلبها – وإلى الأبد – فى لحظة سقوطها ، ولم يعد أمامها إلا أن تتجرع كأس الألم والندم والعذاب الذى تصاعد بها – او تصاعدت به – يوما بعد يوم إلى طقس ممض متكرر للتطهير المستحيل ! .

عالم المعنى فى « الأميرة تنتظر » يقوم على إبداع أسطورة جديدة ، قد تمتد بالنسب فى بعض ملامحها العامة الى مناخ مألوف فى حكاياتنا الشعبية ، ولكنها بمعناها الإبداعى العام تنسج على مهل فنى وأناة ابتكارية أسطورة تنتمى إلى زماننا نحن . . وإلى جوهر إشكالاتنا المعاصرة . . ولذلك فعالم المعنى فيها ، عالم حافل بالقيمة الإنسانية العامة التى تتجاوز ما يلوح فى النص من بصمات خصوصية تشير إلى ارتباطها بواقع معين ، وكما يقول محمود أمين العالم فى معرض تناوله للمسرحية « إن الرمز يوحى بدلالة أكبر من هذه الدلالة المباشرة ، وهى الدلالة الإنسانية العامة . . لايمكن للحب أن يتغذى بالخديعة والكذب »

ومن هذه النقطة الأخيرة التى أشار اليها العالم والمتعلقة بالخديعة والكذب فى مقابل الحب والصدق . . تصل إلى البعد الثانى من أبعاد المستوى الرمزى وهو بعد (المغزى) ومردوده الأخلاقى .

(ب) مستوى الرمز – المغزى الأخلاقى :

الأميرة تنتظر من هذا المنظور صراع بين الخير والشر ، بين الصدق والكذب ، بين الحب والخداع ، بين الشرعية والاغتصاب ، بين العدالة والظلم ، بين الحق والباطل ، بين التضحية والانتهازية ، بين النور والظلام ، بين الجريمة

والعقـاب .. إلى آخر مـايعن لنا من تقـابلات تنـدرج تحت الأبيض والأسود .

ولكن هذا الصراع المتراكب يتألق من خلال أداء فنى راق هو ماأسبغ على هذه المعانى شرعية وجودها فى النص .. وإلا لو كان العمل هو محض هذه القيم - بلا مراعاة لأهمية حضورها حضورا فنيا - لما استحق قيمة من أى نوع .. ولكننا فى معرض تشريحنا للمسـرحية نهتم بتحليـل المستويـات المختلفة للنص تحليلا موضوعيا قد يبدو لوهلة أنه يجردها من هيكلها الفنى .. بينما هو فى حقيقة الأمر اقتراب حاد - من جزء ما - لاستشفاف مواطن الجمال فى إطار من الوعى المتيقظ لعلاقة الجزء بالكل ، ومن وعى هذا الجزء فى تمام حضوره وكماله الفاعل كمكون من مكونات النسيج العضوى العام للعمل برمته . وبهـذا الفهم الشامل نتناول الآن بعد (المغزى الاخلاقى) فى العمل تناولا تخصيصيا أو تفصيليا بوصفه محورا رئيسيا من محـاور المستوى الرمزى .

كان ملك البلاد مريضا ومقعدا منذ ولدت ابنته الأميرة ولقد كثرت الشائعـات التى تتناول الملك المـريض بين الـرعية .. وكيف أنه سيموت ولم يخلف ولدا يرث العرش .. ولمعت فكرة الاستيلاء على السلطة فى رأس السمندل ذات نوبة من نوبات حراسته على السور ..

السمندل : مسست رأسى الفكرة ذات مساء
كنا نسمر فيه نحن الحراس
فى نوبتنا فوق السور
وسمعت القائل :
الملك سيمضى .. لم ينجب ولدا كى يخلفه فى عرشه
كى يرفع خيمته المنهاره

وقرر - من ليلتها - أن ينسج شباكه العنكبوتية حول الأميرة الطفلة ليوقع بها فى غرامه حتى يسهل عليه فى الوقت المناسب أن يصل من خلالها إلى العرش و خاتم الملك .. ومضى فى خطته الشريرة تلك بصبر الدهـاة وأناة الثعـالب .. يغذى مخـططه بـالرويـة .. ويغذى طفـولة الأميـرة بـالحلوى .. وتفتحهـا بالقبلات .. ونضوجها بالحب المزيف .. وأنوثتها بـالجنس الموار بالشهوة ..

السمندل : بللت عروقك بالحلوى والقبلات
حتى دارت أثمارك فى ثوبك
فهززت غصونك ، فانفرط العقد

وحينـما واتته اللحـظة المناسبـة ــ بتمام هيمنتـه على قلب الأميرة ــ أخذ ينأى عنها مدعياً أنه قد ملّ اختلاس لحظاته معها كاللصوص ، وأنه يريد مفتاح القصر . وفى البداية استهولت الأميـرة الأمر ، ولكنهـا تحت إلحاح حـاجتها إليـه واعتيادهـا العاطفى عليه ، وألفتهـا الجنسية لـه .: قادتـه لمخدع الملك حيث لم يكتف بالاستيلاء على مفتاح القصر بل قتله أيضاً مبرراً فعلته بقوله :

السمندل : لم أقتله ، لكنى عجّلت بموته
كان هباءً منثوراً فوق ملاءته المهترئة
ما كدت ألامسه حتى طار على أجنحة الموت

وسـرعـان مـا أفصـح عن وجهــه الحقيقى بنفى الأميـرة والاستيلاء على السلطة من دونها بعد أن دفعها إلى أن تنبىء الرعية بأن الملك الراحل حين شارف المنية أوصى لـه بابنتـه وبملكه ، وأسلمه الخاتم والمفتاح !

فـالمغـزى بمحتـواه الأخـلاقى المشـار إليـه يتحـدد بفعـل (استلاب الشرعية) من قبل السمندل ومستويات رد الفعل المعـاكس لدى الأميرة من نـاحيـة ، والقـرنـدل من نـاحيـة أخرى .. وفعل الاستلاب ليس مقصوراً على العرش وخاتم الملك ومفتاح القصر .. بل إن هذا الاستـلاب الأخير كـان تتـويجاً لاستـلاب سابق وقـع بالتـدريج عـلى طفولـة الأميرة ومشاعرها وقلبها وعمرها كله .. وهى لم تمنح نفسها وحياتها كلها منذ البداية لكذبة عرفتها مسبقـاً .. بل لصـدق مدَّعىً تصورته .. حتى كانت لحظتها الحاسمة فى اكتشاف الخـدعة كلها .. تلك التى عجزت عندها ــ أو بسببهـا ــ عن الفعل والحق أنى أميل ــ هنا ــ فى تبـرير سلبيـة الأميرة التى دفعت بالقرندل إلى أن ينوب عنها بالفعل فى الوقت الملائم إلى القول بأن ثمة استلاباً أهم وقع للأميرة من قبل السمندل .. هو استلابه المرحلى منذ طفولتها الباكـرة لشخصيتها ولقـدرتها عـلى اتخاذ القرار .. لقد نـاب عنها دائـماً فى كل شىء .. كـان مُطعم حلواها طفلة ومانح قبلاتها صبية .. ومُنضج أنوثتها شابة .. فحقيقة الأمر أن الفرصة لم تنفسح أمام هذه الأميرة لاختيـار آخر .. فلم يكن ثمة موجود دائم أمـامها ــ من البـداية إلى النهاية ــ إلا السمندل ، ولذلك حينما اتضحت أبعاد الموقف تماماً لها ، ولم يعد ثمة شك فى خسته ونذالته ، لم تملك فى منفاها ــ برغم ذلك ــ أن تفكر فى سبيل للخـلاص إلا من خلالـه أيضاً .. بأن يأتيها صادقاً تائباً من الذنب ليعيد معها سيرتها الأولى (وهذا هو مغزى الجرح الباحث دوماً عن سكّينه ، .. وحتى حينما يفصح فى عودته عن وجه قبيح جديد بإعلانه لها عن عرشه الذى بدأ يتفتق واحتياجه ــ مرة أخرى ــ لها لتعينه على رتقه .. لم يبْدُ أن هذا كان كافياً بالنسبة لها لكى تحسم موقفها منه .. بل أوشكت أن تتداعى مستسلمة لكذبة جديدة ، لولا

أن بادر القرندل بالفعل الايجابي الوحيد الذى أعاد الأمر إلى نصابه . . يضاف إلى هذا أن السمندل استلبها حلمها بالطفل الذى تصورت فيه مستقبلاً جديداً ، ولعل هذا البعد أن يكون أحد الدوافع القوية وراء علاقتها به من البداية . . حتى إنه حينما يأتيها فى وادى السرو ويحدثها عن ذكرياتها الجنسية محاولاً استعادتها يشير ــ بخبث ــ إلى أمنيتها القديمة تلك ، وكأنه يلعب على وتر حساس لديها . .

السمندل : بل أذكر انك ذات مساء هسهست بأذنى
أمطِرْ فى بطنى طفلاً

والأميرة نفسها فى طقسها التمثيلى ، وهى تناجيه مناجاتها الجنسية . . لا تفصل فى هذه المناجاة بين السبب والنتيجة بما يؤكد على حلمها المشروع بالطفل المقبل ، بغض النظر ــ مؤقتاً ــ عن الطريق الذى انتهجته لتحقيق ذلك الحلم . .

الأميرة : وتحسسنى واختمْنى بختمك
وليُعِدْك الغد لى طفلاً شقياً وجسوراً

ولم يكن من الممكن أن يكون (الطفل ــ المستقبل) هو نتاج هذه العلاقة الزائفة التى قامت على استلاب الشرعية والكذب ، ولم يكن عبثاً أن المؤلف لم ينجبها طفلاً من هذا السمندل الأفاق ، وإلا فقدت المسرحية مغزاها . . فالمستقبل لا يمكن أن يكون ابناً للسرقة والختل والاختلاس .

ولذلك كان خندق الأميرة الأخير فى حوارها مع السمندل ، والذى تعلق به خيط أملها الواهى . . أن يصدقها القول ، فهذا هو معقد خلاصها الوحيد كما أشرنا من قبل ، إذ أن الصدق يعيد الأمور إلى نصابها . . ويرد للشرعية المفقودة بعضاً من ماء وجهها المراق . . لذلك جاهدت لكى « تستقطر الصدق من حبيبها الكذاب وتدفعه إليه » « لقد كانت تنتظر الخلاص من الكذب ولم تكن تنتظر مجرد أن يأتى حبيبها بعد خمسة عشر عاماً » لقد ظلت منذ خديعتها فى تلك الليلة المشؤومة التى شهدت مصرع والدها الملك ونفيها بعد ذلك . . تنتظر الخلاص وتدفع الثمن فى واديها البعيد بطقسها المعذب للذات فى محاولة مستحيلة للتكفير والتطهير . . هذا بُعد أول . . وأصدرت بذلك حكماً على حياتها بالتوقف عند هذه اللحظة ــ المأساة ، فلم تتصور أن تمضى بها الحياة بعدها ، لقد توقف الزمن بالنسبة لها عند لحظة الخديعة ، ويجب أن تظل هذه اللحظة الملوثة بالخديعة والموسومة بالكذب مستمرة فى توقفها ، حتى تبرأ منها بصدق جديد يسبغ الشريعة على الزمن ليعود سيرته الأولى ، بعد ذلك وليس قبله ، وهذا بُعد ثان ، وهذا هو ما كانت تنتظره الأميرة وتحلم به . . ولذلك كانت هذه اللحظة فى الحقيقة هى اللحظة البؤرية فى حياة الأميرة ، وذلك هو المغزى الجوهرى لوجودها كله .

وكان السمندل يعرف جيداً مواطن ضعف الأميرة ، ويثق فى تمام استلابه لها على كل المستويات العاطفية والشخصية والحياتية ، فهو يقرر لها ، ويفكر عنها ، وحينما أوشك أن يعاود ابتزازه لها من جديد ، انبرى له القرندل بخنجره ليعيد الحق إلى نصابه والشرعية إلى مكانها (فالمدينة ــ الأميرة) لم تعد تحتمل كذبة جديدة . .

القرندل : طعنتْ قلبَ مدينتنا ذات مساء كذبة
فاعتلّت واسترخت مثقلةً بالجرح
والليلةَ قد تهوى أنهاراً وتلالاً ومنازل
لو وُلدت فى ساحتها أخرى

وأميل إلى اعتبار القرندل ، هو البعد الفاعل لوعى الأميرة ، فالأميرة عرفت بكذب السمندل ، ولكنها لم ترق بوعيها إلى مستوى الفعل ، ولكنَّ القرندل عُرْف ووعى وتحرك وفعل . . والقرندل لم يَنب بفعله عن الأميرة وحدها ، وإنما عن رعيتها وشعبها الذى أمضّه كذب السمندل ، هو إذن مبعوث الشعب ــ أو ضميره ــ لتحقيق العدالة ونشدان الحقيقة ، هو التاريخ فى بعد من أبعاده .

وفى لحظة الصدق الوحيدة التى تلم بالسمندل يعترف بموقفه المزعزع ذاك . .

السمندل :
أنا مقهور يتشقق ملكى من حولى كلحاء الشجرة
أنكرنى الحراس

الأميرة : والقادة والجند ؟

السمندل : هجرونى

وحينما قتله التاريخ أصبح شبيهاً فى ضجعته بالملك المقعد الذى قتله هو بيديه ، أصبح صورة من الماضى ، لقد كشفت فعلة التاريخ حقيقته ، وأصبح الوعد الكاذب بمستقبل مشرق شبيها بالماضى الكسيح ذى الساق الخشبية التى نخرها السوس حتى إن الأميرة لتدرك هذه العلاقة جيدا وتعيها تماما . . فتغمغم على رأسه وهو ملقى أمامها بعد أن قتله القرندل . .

الأميرة : أوه ، ما أشبهه فى ضجعته بأبى !

ولا يخامر الصدق الحق السمندل إلا وهو قتيل ، فحياته برمتها كذبة كبرى لم يكن منها فكاك إلا بالموت حتى بالنسبة له هو شخصيا . . فلحظة موته . . هى صدقه وشرفه الوحيد والأخير . .

الأميرة : آه . . ما أصدقه مَيْتا !

هذا هو عالم المغزى فى (الأميرة تنتظر) « وهى تضيف إلى هذا كله طابع الأمثولة الأخلاقية ، التى تحمل معها درسا ، وتجعل من الفقير الغامض (قرندل) رمزا للشعب ، ولحبه الذى لا يفتر للعدالة ، وتشير إلى ضرورة أن يختار الشعب حكامه بنفسه ، وتعلى شأن الحب الصادق فى مقابل الحب الوصولى » « أما السمندل ــ الحبيب الكذاب ــ فلم يكن سوى وعد كاذب بمستقبل مشرق لم يتحقق » ، « إنه دون ريب رمز للشر . . رمز الملك غير الشرعى المتسلط المخادع الذى يصل إلى العرش كذابا ملوثا بدم الضحية » وحينما قتله القرندل ــ مخلصا الأميرة منه ــ « تحررت وانسحقت فى وقت واحد . . تحررت من الكذب وانسحقت بتبدد الحلم الجميل واستحالت سنوات الخريف الطويلة ليلة واحدة قضتها فى وادى الموت والجفاف ، واجترار الماضى الملىء بالزيف والسذاجة » أما عن « القرندل الذى جاء ليتم أغنيته ، فهو الحق والعقاب العادل الذى ينبغى أن يوجد ، إنه العودة إلى النقاء والقيم الشريفة .

فالمغزى فى المسرحية ينحو نحوا أخلاقيا واضحا ، ينتصر فيه الشر على الخير ولكن إلى حين ، فلابد للخير أن ينتصر لنفسه فى النهاية . . يدين الكذب والخداع فى الحياة والحب فى مقابل تعاطفه مع الصدق والشرف . . يشجب الاغتصاب واللاشرعية فى العلاقات الإنسانية ، أو فى علاقة الحاكم بشعبه ، أو العاشق بحبيبته ، يؤمن أن العدل لابد ناصب ميزانه فى يوم ما ، ومهما طال الأمد ، وأن النور لابد هازم الظلام . . إلى غير ذلك من المعانى التى تجرى على هذا النسق ومن السهل الإحاطة بها بالرجوع إلى النص .

(ح) مستوى الرمز ــ الدلالة السياسية :

قراءة التحليلات المختلفة لمسرحية « الأميرة تنتظر » تكشف عن شبه اتفاق أو إجماع بين الدارسين والنقاد ــ برغم تعدد مدارسهم النقدية وتباين رؤاهم الجمالية . حول الدلالة السياسية للنص ، وإن تفرقت طرقهم ومناهجهم ــ بعد ذلك ــ فى وعى هذه الدلالة نفسها ، ورصد مدى اقترابها أو ابتعادها عن الواقع التاريخى والاجتماعى والسياسى الذى واكب كتابة المسرحية .

وقد يقترب أحدهم (محمود أمين العالم ، فى تحليله لهذه الدلالة إلى الحد الذى يرى فيه أن « الأميرة قد تكون مصر التى تنتظر رجلا تحبه ، ولكنه رجل مخادع » . . ويقول العالم فى موضع آخر من دراسته للمسرحية « هل أميرتنا هى مصر ؟ قد لا يكون الرمز رمزا مباشرا ، ولكنه فى جوهره يوحى بهذه الدلالة المباشرة ، وخاصة عندما يكون عليها ألا تكون نابعة أو عاشقة لأحد بل تظل معشوقة فحسب » . . أو أن يربط هو نفسه بين موضوع المسرحية وبين « همومنا الوطنية والاجتماعية والقومية والإنسانية فى مرحلة ما بعد الهزيمة » . . ويقول بمثل هذا دارس آخر للمسرحية (بدر توفيق) حينما يرى فى عالمها « صورة شاملة من صور الآلام المرة التى تعبر عن الوضع الحقيقى لانتظارنا المقيم فى هذه السنوات الأخيرة » مشيرا لما بعد ١٩٦٧ ، أو حينما يقول بوضوح أكثر « شخصيات المسرحية سوف تشدنا إلى تجسداتها المماثلة فى الواقع المعاش » ومن ثم فهو يقدم تفسيرا لشخصيات المسرحية ــ كالقرندل مثلا ــ يتسق مع رؤيته تلك فيرى أن « القرندل هنا هو رجل الشارع العادى . . المواطن الذى يشارك فى الحياة بأفراحها وهمومها » .

وقد يكتفى آخرون برصد هذه الدلالة السياسية فى كلها العام دون محاولات لربطها بالواقع المباشر ، كما نلمح فى تساؤلات باحث آخر (محسن أطيمش) « . . فهل تعتبر الأميرة رمزا للحلم الذى يسعى كل لنواله ؟ العرش الذى يرغب فى امتلاكه الكثيرون ؟ أهى الحق الضائع الذى يجب أن يعود ؟ أم أنها الحب الذى تلوث والذى ينبغى أن يعود نقيا ؟ ويرى نفس هذا الباحث أن القرندل « . . هو أخيرا ضمير الناس أو الشعب بكلمة أدق ، الشعب الذى عرف كذبة السمندل وإثمه » ويرى الباحث أن الشخوص كما قدمتهم المسرحية « يولدون وسط أحداث سياسية ، ملك قتل غيلة ، حراس وجند وقادة وأميرة وشعب ومدينه » ويتفق مع الباحث السابق باحث أكاديمى آخر (كمال محمد اسماعيل) فيرى أن « الأميرة هى المدينة نفسها ، والسمندل هو حاكم المدينة المخلف للوعد ، والطفل هو المستقبل ، وبذلك يكون القرندل هو الشاهد وهو التاريخ » .

وهناك فريق ثالث من النقاد والباحثين والدارسين يقفون فى تحليلهم للدلالة السياسية للمسرحية بين التصريح والتلميح ، ومن هؤلاء سامى خشبة الذى يطرح مجموعة من الاستفسارات التى ترتدى مسوح السؤال (الملمح) ولكنها تشير من طرف خفى إلى الإجابة المصرِّحة) « أميرة هذه المنتظرة حقا أم أنها شىء أكبر من مجرد صورة حلوة فى خيال شاعر قادر على خلق الصور الناطقة بأفكاره وبمعاناة حياته الداخلية الخاصة ؟ إنها ليست مجرد امرأة ملكة خدعها حبيبها ، وهى ليست المرأة المجردة رغم ما تمنته وتتمناه من أن يخصب رحمها فى كل عام

بطفل جديد ، فالمرأة لا تفكر فى القصر والحراس والقادة . . لا تفكر فى السياسة » .

ولعلنا نلحظ من كل هذه الاستشهادات الآنفة اتفاق الجميع على حضور الدلالة السياسية ، وان تفاوتوا ـــ قربا وبعدا ـــ فى ربط هذه الدلالة بالواقع المباشر الذى واكب إبداع النص كما أشرنا من قبل . . وربما جاء هذا التفاوت فى الحقيقة من أن « الأميرة تنتظر » كما يقول د . على الراعى حكاية بالشعر ، ولكنها ليست حكاية عادية ، وإنما هى حكاية مركبة ، متعددة المعانى ، ويتفق مع د. الراعى فى القول بهذا التراكب والتعدد فى مستويات المسرحية الباحث محسن أطيمش فيقول بأن « الأميرة تنتظر ذات الحدث الرمزى المكثف الذى لا يمنح نفسه للقارىء ببساطة وسهولة ، وإنما يتطلب تأملا وتفسيرا » .

وأعتقد أن هذا التفسير ، وذاك التأمل لفك مغاليق الدلالة السياسية ـــ باعتبارها مقوما رئيسيا من مقومات المستوى الرمزى فى العمل كله ـــ ينبنيان أول ما ينبنيان على بضعة إشارات هامة ، ورد بعضها فى تذييل الشاعر صلاح عبد الصبور لمسرحيته ، وبعضها الآخر قد ضُمن فى تضاعيف النص نفسه ، ففى التذييل الختامى للمسرحية يقول عبد الصبور « كتبت هذه المسرحية فى عام ١٩٦٩ ، فى أوائله أى بعد عامين تقريبا من نكسة يونيو ١٩٦٧ ، وهنا لا نجد مندوحة من الربط بين (انتظار) الأميرة و(انتظار) مصر ـــ وقتها ـــ لتحرير أرضها المغتصبة ، أى خلاصها أيضا ، بل إن الدلالة السياسية تمتد فى رأيى لتشمل مساحة زمنية أوسع تستغرق سبعة عشر عاما كاملة منذ قيام الثورة سنة ١٩٥٢ وحتى تاريخ كتابة المسرحية سنة ١٩٦٩ . . فمعنى انتظار الأميرة للخلاص لا يتألق بمضمونه الكامل بمجرد ربطه بذلك الانتظار العام للخلاص الذى أعقب نكسة يونيو ، وإنما هو يمتد ليحمل فى طياته توقا للخلاص من أوضاع ألمت بالبلاد منذ ١٩٥٢ وتفاقمت هذه الأوضاع بعد ذلك لتؤدى إلى النكسة ، وإلى ما سمى بمراكز القوى بعد ذلك ، والدليل على هذا التفسير نعثر عليه من النص نفسه . . ففى الوقت الذى تتحدث فيه الوصيفات ـــ فى أكثر من موضع بالمسرحية ـــ عن فترة انتظارهن الطويلة محددات لها بخمسة عشر ظلاما) . . قالت بهذا الوصيفة الثانية مرة . .

الوصيفة الأولى : ما الوقت الآن

الوصيفة الثانية : خمسة عشر ظلاما

وقالت بهذا الوصفية الأولى مرة أخرى . .

الوصيفة الأولى : نفس الترتيب

حين تصير الظلمة خمسة عشر ظلاما

إذ بنا نفاجأ بالوصيفة الثانية بعد هنيهة من الحوار الذى بدأنه سويا ـــ هى وزميلاتها ـــ وقبل أن تهل عليهن الأميرة ، ورداً على سؤ ال الوصيفة الأولى لها عن الوقت تقول وبلا مبرر كاف (إلا مانوشك أن نقوله بعد حين) . .

الوصيفة الثانية : سبعة عشر ظلاما

مع ملاحظة أن هذه كانت المرة الوحيدة التى ذكر فيها هذا الرقم المشير إلى زمن انتظارهن ، والذى فهمنا من قبل أنه يومىء بجلاء إلى عدد سنين انتظارهن لرجلهن القادم ، وذلك عندما قالت الوصيفة الأولى بوضوح فى أول المسرحية . .

الوصيفة الأولى : خمسة عشر خريفا مذ حملتنا فى العربة

من بين حقائب ماضيها

ولأن (الخمسة عشر خريفا أو ظلاما) بناء على هذا تعنى (خمسة عشر عاما) . . فلابد أن تعنى (السبعة عشر ظلاما) بالقياس نفسه . . سبعة عشر عاما بالمثل ، وهنا قد يعنى المرء الربط بين هذين التاريخين (١٩٥٢) و (١٩٦٩) ورصد دلالتيهما . ومن المفروغ منه أن المسافة الزمنية بين التاريخين الآنفين تشكل سبعة عشر عاما .

ومن أقوى شخصيات المسرحية تأكيدا على الدلالة السياسية الواضحة فى النص . . شخصية (القرندل) الذى لم يختلف فى التأكيد على هويته السياسية . . فهو روح التاريخ الذى يقتل الحبيب الكذاب » . . و « هو الشاهد بلغة القانون وبلغة الشعر فى المسرحية أيضا » . . وهو « ضمير الناس أو الشعب » . . و « هو رجل الشارع العادى . . المواطن الذى يشارك فى الحياة » . . بل هو فى بعد من أبعاده (ضمير الأميرة) نفسها كما يذهب د. نعيم عطية فى تحليله للمسرحية « . . فعندما يتلاقى السمندل وقرندل بعد أن تتحادث الأميرة وحبيبها القاتل . . يخيل إلينا أن الذى يتقارع بالحجج أمامنا ليسا إنسانين من لحم ودم ، بل هو ضمير الأميرة ذاته يتصارع وعاطفتها » وأعتقد أن ما يكسب شخصية القرندل حضورها السياسى ذاك فى العمل هو ماارتبط بظهوره منذ البداية من إشارات وعلامات . . فهو يأتى فى جنح الريح وكأنه . . صوت القدر وهو يملك قدرة فذة على التنبؤ بمسار الأحداث . . وهو رجل ناحل رث فقير الهيئة يشبه لملايين الناس . . ولكنه يمتلىء بالحكمة والمعرفة التى قد تغيب عن النظرة المتعجلة التى تعجز عن الفهم . . وهو يعرف جيدا - مثله مثل الشعب وبفطرته ربما - من هم أعداؤه ومن هم شانئوه . . ويوجه لهم ضربته الحاسمة فى الوقت المناسب ، ولذلك فحينما يوجه طعنته القاتلة للسمندل لا يتحدث حديثا يخصه فليس ثمة معركة شخصية بينه وبين السمندل ، بل هو يتحدث عن الكذبة التى طعنت

قلب المدينة ولم تعد تحتمل غيرها وهو فى النهاية القدرة على الفعل والمبادرة . . وهو النغمة الصحيحة ، أو الأغنية الصحيحة التى تبحث عن كمالها ، يقول د. على الراعى « . . وفجأة يهب القرندل من ركنه المظلم ويعترض على العودة فإن مدينته لا تحتمل كذبة أخرى ، ويقبض على عنق السمندل ويستل سكينا من ثيابه يدفعها فى صدره وهو يقول تمت أغنيتى » . . وهو الشاعر الذى تجاوز الوقوف عند تخوم الكلمات إلى الفعل ، وكما يقول محمود العالم محددا لطبيعة علاقته بالأميرة » . . والشاعر هو الذى يساعدها على ذلك لا بالكلمة وحدها ، لا بالحكمة وحدها ، وإنما بالفعل الثورى بالسكين ، والشاعر هو روح الحقيقة ، المعبر عن الصوت الخفى المتحدث باسم جوهر الأشياء ، وأصالتها ونصاعتها » . . ولعل فى حديث القرندل للأميرة فى نهاية المسرحية ما يدل بوضوح على الطبيعة السياسية لكل منهما فهذا حديث لا يمكن أن يكون لمحض (أميرة) من مجرد (شاعر)

القرندل : يا امرأة وأميرة
كونى سيدة وأميرة
لا تثنى ركبتك النورانية فى استخذاء
فى حقوى رجل من طين
أياً ما كان
وغدا أو شهما
عملاقا أو أفاقا
ولتتلقَّىْ ألوان الحب ولا تعطيه
اضطجعى مع نفسك
و لتكفك ذاتك
ليكن كل الفرسان الشجعان
ممن يحلو مرآهم فى عينيك
لك خداما لا عشاقا
أو عشاقا لا معشوقين

انتظار الأميرة مصر هو انتظار سلبى . . يتوقع الأحداث ولا يصنعها . . يكتفى (برد الفعل) عوضا عن الفعل نفسه . . والقرندل - كما ألمحت من قبل - هو الوجه الفاعل لتوق الأميرة الحقيقى إلى الخلاص . . هو البعد الإيجابى والثمرة الحقيقية لانتظار الأميرة السلبى . . لقد حصرت الصراع فى داخلها ، واقتات هذا الحصار الداخلى الساكن بمقدراتها كلها . . بينما نقل هو هذا الصراع الساكن الداخلى على حسابها إلى صراع دينامى خارجى لحسابها فى نهاية الأمر ، باعتبارها دالة للوطن . .

وهنا تجدر الإشارة إلى أن الوصيفات نفسهن ما هن إلا تبدّيات للأميرة ذاتها هن زوايا متعددة من حقيقتها . . وهذا يتسق مع كونها الوطن الأم - مصر . . الأميرة (المفطورة) على (البر ، و أم الخير) كله . .

فى مسرحية « الأميرة تنتظر » لصلاح عبد الصبور ينمو الرمز بمستوياته المتعددة التى حللناها متواكبا مع نمو الحدث المسرحى نفسه . . فى شاعرية شفيفة لا تعتسف أحدهما على حساب الآخر « فى أقصى ما يمكن لكاتب أن يبلغه من قصد فنى » و « يستخدم المؤلف رموزا كالأميرة والقرندل والسمندل والطفل ، ولا يتركها لمستواها الظاهر بل يعطيها طبيعة الرموز من حيث أن الرموز ينبغى أن تظهر وتختفى ثم تظهر وتختفى وهكذا على أن يظل لها عنصرها الإشارى » .

وبرغم ذلك فمن المهم التعامل بمنتهى الحرص مع الرمز بمستوياته المختلفة حتى لا نقع فى أحبولة الإحالات الميكانيكية والتقابلات الساذجة لأحداث وشخصيات المسرحية . . وإلا لو استسلمنا لإغراء هذا المنحى السهل لوصلنا إلى طريق مسدود قد لا يفسر لنا الكثير من أجزاء العمل وشخصياته التفسير الصحيح كما حدث مع دارس للمسرحية (كمال محمد اسماعيل) حينما وقف عاجزا عن تفسير شخصيات الوصيفات - مثلا - فى إطار من سياق نحى به نحو الآلية لحد كبير ، وقصر به عن إيجاد معادل لشخصيات الوصيفات وأقر بذلك قائلا : « أما الوصيفات فلا أدرى لهن مدلولا » وربما كن وصيفات بالمعنى الحرفى !! . . ونرى فى تحليلنا أنهن يعنين الكثير من الدلالات الواضحة فى إطار رؤ ية متكاملة .

وفى نهاية حديثنا عن مستويات الرمز فى المسرحية ، نوافق على القول إنه برغم أن « الأميرة تنتظر ، تعتبر أول أعمال الشاعر الرمزية المبتكرة وتعتمد على الأسطورة العصرية المستحدثة وتنحو إلى طابع رشيق أوبرالى » وفى هذا يتحدد معناها الإبداعى كما فصلناه ، كبعد أول من أبعاد مستواها الرمزى ، فإنها تشتمل كذلك على المغزى الأخلاقى الذى عرضنا له بوصفه بعدا ثانيا من أبعاد مستواها الرمزى « وفى إطار مضمون مؤثر يقترب بنا حينا بدلالة سياسية واجتماعية مباشرة ، ويرتفع بنا حينا آخر بدلالة إنسانية عامة » مشكلا بذلك للبعد الثالث والأخير من أبعاد مستواها الرمزى العام .

القاهرة : ماجد يوسف

أهم مراجع المقال :

١ - سامى خشبة ، قضايا معاصرة فى المسرح ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٢

٢ - محمود أمين العالم ، الوجه والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٣

٣ - د. على الراعى ، المسرح فى الوطن العربى ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، ١٩٨٠

٤ - محسن اطيمش ، الشاعر العربى الحديث مسرحيا ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٧

٥ - بدر توفيق ، الأميرة بين الموت والانتظار ، مجلة المسرح ، العدد ٧٣ ، القاهرة ، ١٩٧٠

٦ - كمال محمد اسماعيل ، الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١

٧ - صلاح عبد الصبور ، الأميرة تنتظر ومسافر ليل ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٣

٨ - د. نعيم عطية ، ليلية صلاح عبد الصبور الأميرة تنتظر ، مجلة الثقافة ، عدد ٩٧ ، القاهرة ١٩٨١

تنـويه

حدث خطأ فى ترقيم الصفحات فى العدد السابق ، فى مقال الدكتور « شفيع السيد » بعنوان « تجربة فى نقد الشعر » . وذلك فى صفحتى ٣٨ ، ٣٩ . وصحة الترقيم وضع كل صفحة مكان الأخرى .

المرايا المتجاورة قراءة فى ديوان .. "القصائد الرمادية"

د. شاكر عبد الحميد

« إن العالم هو المرآة التى نتعرف فيها على أنفسنا »

(هيجل)

مدخل

نعتقد أن حركة الشعر العربى الحديث لا تسير وفقا للاعتقاد السائد لدى بعض النقاد ــ من البساطة إلى التعقيد ومن الوضوح إلى الغموض ، بل الأكثر دقة فى رأينا أن نقول إنها تسير من البساطة إلى التعقيد إلى البساطة ، ومن الوضوح إلى الغموض إلى الوضوح ، والبساطة الثانية والوضوح الثانى ليسا ــ فى واقع الأمر ــ كالبساطة الأولى والوضوح الأول ، فالبساطة الأولى هى بساطة المحاولة والخطأ وقلة التجربة ، والوضوح الأول هو وضوح تسطيح الرؤ ية أو مباشرتها أو ضغطها غير المحدد أو المتماسك على الشاعر ، أما البساطة الثانية فهى بساطة الفهم العميق المستوعب المتجاوز ، والوضوح الثانى هو وضوح عمق التجربة وتماسكها وبلورتها وصفائها وعدم اندياحها . ذلك الوضوح الذى وصفه « رولان بارت » بأنه « ليس خصيصة من خصائص الكتابة ، بل هو الكتابة ذاتها[1].إن البساطة تتعلق أكثر ببناء القصيدة وتركيبها ، والوضوح يتعلق أكثر بعالم الشاعر ورؤ يته وموقفه من العالم ، ودون محاولة منا للسقوط فى براثن الوهدة التقليدية الخاصة بالفصل بين الشكل والمضمون ، إن الشاعر ــ أو أى فنان آخر ــ الذى يكون موقفه من الواقع ومن الكون غير واضح أو يتسم بالغموض ، غالبا ما ينعكس هذا الغموض على عمله الإبداعى بطريقة أو بأخرى أما ما يحدث لدى الشاعر المبدع المتمكن صاحب الرؤ ية المتبلورة فهو ظهور ذلك التفاعل الحميم الخصب الخلاق بين البساطة والوضوح ، والقصيدة الجيدة هى القصيدة البسيطة الواضحة (بالمعنى الذى حددناه وليس بالمعنى السطحى الساذج) غنية الصور عميقة الخيال ، تتسم بالجدة والجرأة والأصالة .

والشاعر « محمد سليمان » الذى نعرض الآن لديوانه الجديد « القصائد الرمادية » يتضح لديه ذلك العبور الواضح من :

التعقيد إلى البساطة العميقة ومن الغموض إلى الوضوح ونجد تجليات ذلك واضحة حين نقرأ ديوانه الأول « أعلن الفرح مولده » وقد تميز بالتعقيد فى البناء والغموض النسبى فى الرؤ ية وكانت الجمل الشعرية فيه مركبة والصور غارقة فى أجواء ميتافيزيقية وصوفية وكانت الذات شديدة الانكفاء على همومها

أحيانا ، وممتزجة فى حالات صوفية أحيانا أخرى ، وليس بين الحالتين فروق كبيرة فيما نعتقد ، فالتصوف كما يرى البعض ليس أكثر من الواقع وقد أدرك فى عنفوان ذاتيته(٢) ، ثم إن الشاعر بعد ذلك ينشر العديد من القصائد بعد ظهور ديوانه الأول ، وما زال فيها التعقيد سائداً لكنه مصحوب باتساع زاوية الرؤية والولوج إلى عوالم أسطورية شديدة الاتساع والعمق ، كما فى قصائده « سليمان الملك » و « الجامعة » و « الأناشيد » وغيرها .

أما فى الديوان الجديد « القصائد الرمادية » فإن مقدار الغموض قد قل إلى حد كبير ولكنه لم يختف ، كما زاد الوضوح وإن لم يصبح وحده السائد ، وكذلك إن بدأت البساطة تتسلل وتنتشر ، وهى بساطة مصحوبة بالتركيز والتكثيف . إنها كما قلنا بساطة الفهم لا التمزق ، والتأمل العميق لا الدفقات الانفعالية الفورية ، بساطة الانفتاح على الواقع والمجتمع والحياة وما تموج به من أحداث ، لا الانغلاق على الذات وهمومها أو التهويم فى آفاق مفارقة

وسنحاول فيما يلى أن « نتفهم » ديوان « القصائد الرمادية » من خلال الاتكاء على محور واحد من محاوره وهو محوردلالى رمزى يكشف العديد من أعماق النصوص ألا وهو محور « المرآة » ، ثمة محاور أخرى لكنها تحتاج بالفعل إلى دراسات أخرى .

عالم المرآة :

المرآة من المحاور الدالة لدى الشاعر ، والمرآة هنا ليست هى تلك الأداة التى يستخدمها الإنسان فى حياته اليومية بل تكتسب هنا ميزة تعدد الدلالات والمعانى وفقا لطبيعة المواقف وخصوصية التجارب » وبقدر ما نتحول فى مواجهة هذه المرآة إلى ناظر ومنظور إليه ، ومتأمل ومتأمل فيه ، وذات وموضوع نتجاوز الوعى المنغلق على نفسه إلى الوعى المنفتح على غيره » (٣) وتتيح المرآة بخصائصها المتميزة : الاتساع ، والعمق ، وتعدد الرؤى للشاعر إمكانات لاتتيحها استخدامات فنية أخرى كالقناع مثلا ، فالمرآة « أوسع مجالا من القناع لأنها تصلح أن ترفع للماضى ، كما تصلح أن ترفع فى وجه الحاضر ، وأن تعكس الأشياء مثلما تعكس الأشخاص بينما لا يصلح القناع إلا للماضى ولا ستحضار شخصيات أصبحت فى تضاعيف التاريخ نموذجية(٤)

وفى « القصائد الرمادية » تكتسب المرآة دلالة وسيط التفاعل بين الشاعر والآخرين أو بينه وبين ذاته أو بينه وبين التاريخ والتراث ، وكل هذه التكوينات (الآخر ، الطبيعة ، التراث) هى وجوه أو زوايا أو أبعاد أخرى يحاول الوعى الشعرى أن ينعكس عليها ويتفاعل معها ويتحاور ويصل إلى مركب جديد . إنها كلها بمثابة « آخر » تحاول ذات الشاعر أن تتوحد معها وذلك أن « أجلى مرآة ــ أو إن شئت قلت صورة مرآوية للوعى الذاتى ــ إنما هى ذلك الوعى الذاتى « الآخر » الذى يماثله ويشبهه ، أى القرين وهذا الآخر مقوم جوهرى من مقومات الذات(٥)

ويمكننا أن نحدد فى ديوان « القصائد الرمادية » الحضور البارز لنوعين على الأقل من الدلالات الرمزية للمرآة :

١ــ مرآة الأنا النرجسية أو المنغلقة

وهنا تكون المرآة وسيلة لتأكيد هذه النرجسية وتفخيمها واستفحالها بحيث تنعزل الذات وتتقوقع وتنفصل عن غيرها ، لانها لا ى أحدا غيرها ، فهى مكتفية بذاتها ، وهذه الحالة فى الديوان الحالى هى استمرار للحالة الكبرى التى كانت سائدة فى ديوان الشاعر الأول « أعلن الفرح مولده » والتى عبر عنها فى القصيدة التى سمى باسمها الديوان فقال (صـ ٢٩) :

لم تَسَعهُ البلاد
فوسَّع فى عينه وطنا
قال :
أسكنُنى
والبلادُ السعيدةُ
يوما تُسرولُنى
وبكى

ويقول أيضا
يشربُ الآن قهوته
البلادُ السعيدةُ فى الكأس

لقد كانت الذات فى الديوان الأول فى حالة كمون ذاتى مستمر فهى تسكن داخلها ووطنها فى عينيها وتحلم بالتوحد يوما مع البلاد السعيدة تلك التى تراها منعكسة صورتها على الكأس ، ان الذات تخلق عالمها الباطنى تعويضا وبديلاً لعالم خارجى يحبطها ويجهض أحلامها . فى الديوان الثانى تمتد زاوية المرآة وتتسع لتشمل الآخر فى صورة أكثر اتساعا وشمولا ، لكن هذا الآخر يظل بعيدا إنه لا يرغب إلا فى تدعيم الأنا النرجسية الخاصة به يعبر الشاعر عن تلك الذوات المتعلقة التى يقابلها والتى تكون فى حالات كثيرة امرأة عجز عن التواصل معها كما فى قصيدة « مرايا » :

أنت غائبة
وأنت قريبة كالجرح
تقتربين
تقتربين
ثم تصيدك المرآة .

فالمرآة فى هذه القصيدة وسيلة للابتعاد حيث ينبغى الاقتراب ووسيلة للتشتت حيث ينبغى التوحد ، ان المرآة هنا هى مصيدة تقع فيها الذات المنغلقة على نفسها وحينئذ لايكون بإمكانها أن ترى سوى صورتها المرآوية ولذلك تظل « غريبة كالجرح » وقريبة كالجرح أيضا ويكون التآلف أو الانسجام معها مستحيلا ، إنها تقترب من خلال حركة بطيئة مترددة حذرة (تقتربين . . تقتربين) حركة مملوءة بالكثير من مشاعر التوجس والخوف والحذر وعدم الأمان :

تقتربين كالقناص
تبتعدين كالقناص

إن الحركة هنا لا يمكن توقعها ، حركة تختفى حيث ينبغى الظهور وتظهر حيث ينبغى الاختفاء ، وتقع الذات فى دوامة لانهائية من عدم التحديد أو وضوح الرؤية أو الشعور بالطمأنينة ، ولأن العوالم مختلفة ، والمشاعر والأفكار والرؤى متباعدة وحيث يوجد الماضى الذى يفصل بينها والحاضر الذى تؤكد المرآة حدوث هذا الانفصال منه وحيث المستقبل غائم وغامض نواجه بتراكم الإحساس اللافح المؤرق لدى الشاعر بالانفصال ، انفصال ـ الأشياء والكائنات عنه وانفصاله عنها رغم وجود الشعور الحاد لديه بالرغبة فى التواصل والتوحد والعطاء ، وتظهر مرآة الأنا النرجسية واضحة فى صورة المرأة التى يحاول الشاعر أن يتواصل معها فى قصائد « مرايا » و « مدريد » و « بلاد » و« عاصفة » وغيرها حيث تكتسب المرآة دلالة حدوث الانفصال ليس بين كائنين « رجل وامرأة فحسب بل بين عالمين أيضا ، عالمين مختلفين من الأحلام والرؤى والطموحات والقيم ، وهو ما نلمحه أيضا بطريقة أخرى فى قصيدة (مسافة) حيث لا مرآة ظاهرة أو عاكسة أو معبر عنها فى صورتها الصريحة ، لكنها الذات وقد انغلقت وعجزت عن التواصل .

إن الذوات هنا تفصل نفسها وتنغلق وتوغل فى العزلة وتقبع فى الوحدة وتكون الغلبة فى النهاية لمرآة الانفصال والتباعد لأن محاولات التواصل والامتداد أعاقتها فى الغالب قيود ذاتية نرجسية قاهرة .

٢ ـ مرآة الذات الممتدة/المرتدة :

النوع الثانى من الدلالات الفنية للمرآة فى قصائد الديوان يمكن أن نسميه مرآة الذات الممتدة/المرتدةأو مرآة الأنا النكوصية ، فالذات هنا « تمتد » من داخلها إلى خارجها لكنها لقسوة هذا الخارج وتأكيده الشعور بالانفصال « ترتد » إلى داخلها أو تنكص عائدة إليه ، وفى حالة النكوص أو العودة للذات تكون المرآة هى الوسيلة الوحيدة المتاحة لأن ترى فيها الذات ما تريد أن تراه ، إنها ليست مكتفية بذاتها لكنها تضطر إلى ذلك ، إنها لاتلجأ إلى الداخل ومصادره وإلى قدرات التأمل والخيال إلا لأن الخارج لايبعث إلا على الألم ، يقول الشاعر فى قصيدة « انحناءات » :

ينحنى للمرايا
ويلقى بأقدامه للطريق
يفتش بين الفتارين عن طلعة أنهكته
فتدفعه الأوجه الخشبية والأوجه الحجرية
والعربات
وجسر على النيل يحكى لمركبة تتخبط فى ملل الماء
عن غيبة الوجه . . .

والعابرون يمرون فى المقلتين بلا راية
أو نشيد

إن الشاعر هنا ينحنى للمرايا (الذات) يودعها ويلقى بأقدامه للطريق ، إنه يطالعنا بالبحث المضنى عن الحلم المستحيل والوجه الذى غاب والذى يفتش عنه « بين الفتارين » وفى الطرقات وفى النيل وفى المقلتين ، لكنه تفجؤه الطلعات البديلة المفزعة من المشاعر والإحساسات « الأوجه الخشبية والأوجة الحجرية » « إن حلم الشاعر هنا ليس حلما ذاتيا محضا ، بل هو حلم جماعى أو هو حلم للجماعة ، حلم بواقع مشرق متألق لايجده الشاعر بل يجد نقيضه ، وحينها يصير التقاء الذات والموضوع أو انعكاس الداخل على الخارج صعبا أو مستحيلا نتيجة الدرجات المتزايدة من الإعتام والظلمة فى مرآة الخارج فإن الشاعر ينحنى للحوائط ويغرق فى الكآبة

ثم انحنى للحوائط
كى يسترد من الصخر أعوامه المستحيلة
لن يُبدل الوجْهَ
لن يتفرغ فى دورة الريح
لن يستريح على مقعد فى مساء الشتاء
يغازله الدفء

لن ينحنى
كى يداعب أطفاله القادمين

فالأشياء الجامدة الثابتة تتزايد (الحوائط ، الصخر) ولذلك يظل الوجه كما هو لا يتغير ولا يتبدل وتتراجع الحركة (الريح) وتبتعد وتكون الأشياء الجميلة المرغوبة بعيدة كالأحلام (مقعد فى مساء الشتاء ، الدفء مداعبة الأطفال) لقد مر طريق الضوء فى قصيدة « انحناءات » بمراحل متتابعةمتزايدة من التعتيم والتناقص التدريجى ، والضوء عنصر هام من عناصر الإدراك بصفة عامة ، والإدراك المرآوى بصفة خاصة ، كما أن له دلالاته الرمزية ، لقد كان الشاعر ينحنى فى البداية للمرايا وحيث الضوء يُفترض أنه أشد سطوعا ، ثم فتش بعد ذلك فى الطرقات وبين الفتارين حيث يفترض أن تكون الرؤ ية أقل وضوحا وأكثر إبهاما لكنها قابلة للحدوث . أما بعد ذلك فهو ينحنى للحوائط حيث لا ظل ولا ضوء ولا حلم ولا أمل ، بل الآخر الصامت المصمت المعتم ، لذلك فهو يرتد فى نهاية رحلته إلى الذات (المرايا مرة أخرى) .

ينحنى للمرايا
ويودعها وجهه المستطيل
ويودعها أغنيات البلاد التى تتسرب من مقلتيه
ويودعها قلبه المتوهج .
ثم يغادر

لقد كانت الرحلة بين « المرايا » محاولة للتمكن من رؤ ية أخرى إضافية أو ضرورية تضاف إلى الرؤ ية الذاتية التى اعتبرها الشاعر غير كافية ، إنه يحاول أن يتغلب على ذلك ويتجاوزه من خلال اتحاده بصورة أخرى خارجية ، لكنه يباغت بأن ذلك الذى يقبع فى الخارج لايقل قلقا أو تهشما أو انحطاما عما هو مقيم بالداخل بل يزيد عليه بدرجات كثيرة ويؤكده ، ففى الخارج تسوق إليه المدنية التشتت وعدم الاستقرار وأيضا :

ساقت إلىّ المرابين والبائعين
وساقت إلى الدخان
وأقبية السكْر والسارقين
وساقت إلى القلب طُعم الأرق .

فالانهيار الذى وجد الشاعر « الخارج » عليه ساق إلى قلبه عاملا إضافيا من عوامل الأرق أو هو بمثابة الطعم له .

وفى القصيدة الكثير من الرؤ ى والصور التى تدل على تراوح الذات الممتدة/المرتدة بين الحلم والواقع ، بين الداخل والخارج ، بين الانكفاء والتحليق ، فى بلاد يحبها الشاعر ويعى أن غياب الفعل والمبادأة والحضور المهين لعمليات الحكى والحكايات واللعب بالألفاظ والتعلق بها والتوحد معها هو أحد الأسباب الجوهرية فى الهبوط الذى يحدث حين « يحكى لها الواقفون ، ويحكى لها القاعدون ، ويحكى لها الميتون فتهبط »

إننا نواجه فى « القصائد الرمادية » بالذات منعكسة على مرآة الآخر ، والذات منعكسة على مرآة الواقع والذات منعكسة على مرآة الباطن والذات منعكسة على التاريخ والتراث ، وفى قصيدة « مقابلة » يستخدم الشاعر المرآة كأداة للانفتاح على التراث الفرعونى ومستوحيا قصة (الفلاح الفصيح) فيقيم حوارا مع أحد الفراعنة يكشف الحوار معه عن الشعور المشترك بعدم الرضا عن الواقع بتغيراته السلبية الكثيرة وحيث يصير الماضى حاضرا والحاضر ماضيا وتتكشف الديمومة المستمرة للتخلف والانهيار :

خططت فى المرآة .
بينت للمياه كيف جئت
كيف ضاق بى القميص
قلت للأمواج إنى أخطأت
واعتذرت للخريف
واعتذرت للشتاء

وهنا تكتسب الصورة الخاصة بالمرآة والمياه والأمواج والخريف والشتاء دلالة الرغبة فى الخروج عن مرآة الذات التى تحقق الانفصال لا الاتصال ، التباعد لا التقارب ، العزلة لا التآلف ، التوحش لا الائتناس ، والبحث عن مفردات أخرى تكون قادرة على امتصاص بعض شحنات الذات وتصفيتها وتنقيتها من خلال التوحد معها ولكن ذلك يفشل فى أغلب الحالات ، والحقيقة أن حركة الشاعر من مرآة الذات إلى مرآة الآخر كانت موجودة أيضا فى ديوانه الأول ، لكن العودة المرتدة النكوصية كانت أشد قوة وكانت تمتد فترات طويلة يتأمل فيها الشاعر ذاته ويعاملها ، وكان المجتمع بثوابته ومتغيراته مضمرا أكثر منه معلنا ، مختفيا أكثر منه باديا للعيان ، أما الحركة فى « القصائد الرمادية » فهى حركة بندولية ، حركة تخرج وترتد وتخرج ثانية فى محاولة دءوبة مستمرة للفهم والإدراك والوعى والتأثير ومن ثم فهى ليست حركة ذات اتجاه واحد ، ومن النادر أن نجد فى القصائد الرمادية ، تعبيرات كالتى كنا نجدها فى « أعلن الفرح مولده » كما فى قوله فى قصيدة « زمن للتجاوز » .

أصاحبنى الآن .. ألهو معى
أتحول فى الوقت صخرا ونبعا وأغنية

أتحول بحرا وضوءا
أحاورنى
أو مثل (صوت أفتش عنى فىّ)

لقد تراجعت الكلمات/الجمل أو الكلمة التى تعبر عن جملة (فعل وفاعل ومفعول) مثل « أحاورنى » و« أراقصنى » و« أصاحبنى » وقد كانت ذات حضور واضح فى الديوان الأول ولم ترد سوى مرة أو مرتين على أكثر تقدير فى الديوان الثانى ولذلك علاقته الدالة بالسياق الذى نتحدث فيه الآن وهو الخروج من الأنا إلى الآخر ، كما أنها تدل على التزايد الواضح فى الميل إلى البساطة المصحوبة بوضوح الرؤية لدى الشاعر ، فالذات هنا مندغمة فى المجتمع ناكصة إلى الماضى مستشرفة للمستقبل وتستخدم لغة أكثر تناسبا وبساطة ، إنها هنا الذات المتصلة على حين كانت فى الماضى هى الذات المنفصلة واتصالها الظاهر كان اتصالها بعالمها الباطنى فقط بعد أن انغلق كرد فعل لأحداث الواقع الصدمية ،

فى « القصائد الرمادية » محاولة واضحة للوصول الى تلك المرآة الكبيرة ، مرآة التوحد ، لكن هذه العملية تكاد تكون شبه مستحيلة أو هى بمثابة الحلم المصطبغ بالحزن الغارق فى الهم المتسربل بالقلق المتلفع بالانكسار والانعزال ، يقول الشاعر فى قصيدة (وحده)

أترى
حين تبغى
تميل على أخير
تميل على أحد
حين تبغى
تُحدِّث
تهرب منك
تكسر مرآة نفسك
حين تود
ويصبح ذلك حلما
تكون تسيجتَ
صرت أبا
وضريحا
ومملكة

فالذات هنا غارقة فى الحلم لكنها محاطة بالقيود ، ثمة محاولة للفهم والتحديد ورغبة فى الانفلات والتجوال الحر رغم الإحساس بالتسيج والعزلة ، فالذات هنا تبغى أن تميل على أحد « وأن تحدث » وأن تهرب من انفصالها وأن تكسر مرآة ذاتها « ويصبح ذلك حلما » لكن قيود الزمن والواقع تحاصرها وتجعل عمليات انعكاسها فى منتهى الصعوبة : إن رمز المرآة رمز شائع فى العديد من قصائد الديوان وخاصة فى قصائد « مرايا » « وأبعاد » « وانحناءات » و« مقابلة » « ودائرية » « وتحديد » « ووحده » وغيرها ، وهو غالبا ما يكون فى صورة المرآة الممتدة المرتدة لا المرآة النرجسية المتعلقة وغالبا ما تعود الذات بعد تجولاتها فى مرايا العالم والآخرين ونتيجة لصعوبات التواصل إلى مرآتها الخاصة كما فى قصيدة « تحديد » مثلا :

ثم بكى
ودخل المرآة

لكن هذا الدخول الى الذات أو الانعكاس على مرآة الباطن غالبا ما يكون إلى حين ، فبعد فترة من التأمل والتخيل تعود الذات إلى الخارج ، والخيال وسيلة من الوسائل الهامة فى انعكاس الذات على مرآتها وفى مقابلة مرايا الآخرين ، فالمرايا إذا تقابلت أفضت إلى متوالية الانعكاس ، وكذلك الخيال لأنه يضفى على الصورة نوعا من التعدد والثراء ومرونة التشكل إلى ما لا نهاية (٦) وفى حالات كثيرة لا يستخدم الشاعر المرآة بمعناها الحرفى ، أى أنه لا يستخدم كلمة « المرآة » بل بعض بدائلها « كالمياه » و« الظل » و« الصدى » و« الأمواج » و« الزئبق » و« الضوء » و« البحر » « والنهر » وغير ذلك من الأسطح العاكسة أو اللامعة التى تعمل على تعدد أو تكرار فى صورة الذات أو الأشياء ومن أجل تأكيد حدوث المواجهة والصراع والانعكاس والامتصاص وفى نفس الوقت الانعزال والانفصال والوحدة القاسية .

المرايا المتحاورة :

قلنا إن الشاعر يستخدم المرآة التراثية (التاريخ) أو المرآة الواقعية الآنية (المجتمع) أو المرآة الخيالية (خاصة فى حالات الارتداد للذات) وكل هذه المرايا هى تجليات للواقع منعكسا على الذات بأشكال مختلفة : ماضية تراثية أو حالية معاصرة أو استشرافية متخيلة .

ونودّ هنا أن نشير إلى أن الشاعر يستخدم أيضا هذه المرايا كلها معا فى آن واحد فى حالات كثيرة ليقدم لنا صورا من الصراع والتناقض بين الماضى والحاضر ، بين الأنا والآخر ، بين الحلم والواقع ، بين الإنسان والطبيعة ، بين الشرق والغرب ، بين الرجل والمرآة ، بين التماسك والتهاوى ، بين الانفصال والاتصال ، بين الإنسان والقدر ، وكل ذلك يكون ممكنا من خلال حوار المرايا أو تحاورها أو ذلك الجدل الذى يتم

بين عالمين مختلفين خاصة حينها تصطدم مرآة الذات الممتدة المرتدة بالمرآة النرجسية فتتصارع الرؤى والمشاعر والأفكار والقيم ، وأثناء ذلك تمتزج الدراما الباطنية بالدراما الخارجية ، بين قيم وأفكار هذين العالمين (فى الداخل) ومن ثم يتم حل هذا الصراع ـ بطريقة معينة (فى الداخل أيضا) تنعكس بالضرورة على شكل العلاقة بينهما (فى الخارج والداخل أيضا) ، ففى قصيدة « مكابدة » مثلا تكون المسافة الحوارية ضيقة بين الشاعر وحبيبته ويلعب البحر دورا كمرآة فاصلة يتم عبرها الحوار :

وحين ذهب البحر بينهما صاح أصنع ماذا ؟
قالت يُعبر
قال وخلف البحر جبل كامن
قالت تُحمل
قال وخلفهما الصحراء
قالت تطُوى
قال وعمرا واحدا أملك
قالت قمتَ أو قعدتَ يذهب

فتعدد الأصوات أو ثنائيها فى هذا المقطع الحوارى يعطى الدلالة الدرامية للصراع بين المرايا عبر البحر والجبل والصحراء ، لكنه صراع يبدو أنه يسير فى طريق التلاشى والخفوت ، فالبحر واقف بينهما فاصلا وعازلا ، إنه يكتسب دلالة الموت لا الحياة ، إن البحر عموما فى القصائد الرمادية هو حركة واصطحاب ، تدفق وجريان ، ضجة وسكون ، مد وجزر سطح وأعماق ، ذهاب وإياب ، حياة وموت ، امتداد فسيح لا نهائى ، سلب وإيجاب ، وهو يكتسب فى هذه القصيدة وفى العديد من قصائد الديوان القيمة السالبة أكثر من القيمة الإيجابية ، إنها القيمة التى تؤكد الاتصال والفراق والمسافة ، والشاعر حين يتساءل فى المقطع السابق أصنع ماذا ؟ طالبا العون والتكامل تجيبه حبيبته دائما بصيغة المبنى للمجهول (يعبر ، يُحمل ، تطوى) وهى صيغة تؤكد حدوث الغياب والانفصال ، لا الحضور والاتصال . بل إن التقارب فى المسافة الحوارية الكلامية (لا الوجدانية) فى بداية القصيدة يتم تدميره وتهشيمه تدريجيا ويزداد الحضور التدريجى للتباعد بدلا منه أيضا ، فيكون تباعدا حواريا وعاطفيا كذلك فبعد أن كان نمط الحوار يسير على الشكل (قال ، قالت) نراه يسير على الشكل (وقالت ، وقالت) وعلى الشكل (قال ، قال قال) وهكذا وفى كل الحالات هناك تعبير عن حالة اجترارية تؤكد غرق كل ذات فى أمواج الوحدة والحزن والألم رغم محاولات التواصل التى قد يبذلها أحد الأطراف ومن ثم يصير الشاعر فى نهاية القصيدة مفردا أحدا :

حين يكلمه القلب عن شجر الماء
عن وردة جرحته
وعن أنهر فى البرارى
يقول له القلب لم تنج
لم يطف وجهك
أنت وحيد
تجرجر فى الوحل خطوك
هل شققتك المفارق
أم سكرة الوقت
صاح أنتبه
حين يصير المرء
ممتلئا بالوقت
يتفجر

وهكذا تنبنى بقايا الاتصال التى كانت موجودة فى بداية القصيدة بالزوال ليحل محلها الشعور بالوحدة فيمتلىء الشاعر بذاته وأحلامه ، وبآلامه ويتسع خياله فيصبح الكون فى قلبه والعالم فى داخله ، وهنا يبدأ نمط آخر من الصراع ، إنه الصراع الذى سبق أن أكدناه كثيرا بين الشعور الحاد بالانفصال والانعزال من ناحية ، والرغبة فى الاتصال والتواصل والتوحد من ناحية أخرى ، لكن هذا الصراع الذى كان فى القصيدة السابقة يبدأ فى الخارج وينتهى فى الداخل يبدأ فى قصيدة « تحديد » فى الداخل وينتهى به أيضا ، يقول الشاعر :

وحين صار النهار وجعاً
والليل فزعاً
قال لنفسه أخرج
قالت إلى أين ؟
والسجون مدنٌ
والمدافن قرى
فضحك وقال أخرج منى
وأخرج إلى

إن الصراع هنا صراع بين دوافع الإقدام والخروج ودوافع الإحجام والمكوث داخل الذات ، تلك التى تحاول إقناعه بأن « السجون مدن » و« المدافن قرى » وهذه الأنماط من الصور أو التشبيهات التى تقلب المألوف وتعكس الشائع ـ (المدن سجون والقرى مدافن) تؤكد الحضور المهين الجارف لدى (نفس) الشاعر فى البقاء فى الداخل لأن الخارج يرتبط لديها

بالقيود والموت (السجن والمدافن) ولذلك فإن حريتها حرية باطنية ، إنها حرية الامتلاء بالذات والتجول فى عوالم الخيال والتأمل بحرية غير مقيدة (أخرج منى ، وأخرج إلى) ؛ إن الخارج يرتبط لديه بانكسار الأحلام وانحطامها حيث يصير الوقت قاتلا « والدموع تضىء الجدران ولا شجر على الحيطان ولا صور توسوس تنحنى للريح ولا نجم يتواثب فى سماء الماء ولا سفر . . وحيث :

يعرف أن دهرا مثقلا سيجىء
عصفور الشتاء ينقر الشباك
تمرق غيمة فى القلب
تبدأ رحلة الأنهار
تهوى أنهر للبحر ، تصعد أنهر فى الريح
فى شجر العصير
ودائما تتفرق الانهار . . يبتسم

إن الزمن يكتسب ببطئه وكآبته ثقل القيود والشاعر فى عزلته الاضطرارية غارق فى حزنه بينما ينقر عصفور الشتاء نافذته وقلبه تعتصره الغيوم ، بينما الأنهار تجرى فى الذاكرة والخيال ، إنها أنهار الأحبة والأحلام المتجمدة ، تهوى الأنهار فى البحر فتذوب وتضيع وتصعد الأنهار فى الريح فتتبخر وتتبدد وتبتعد ، إن الشاعر فى هذه القصيدة يدور حول نفسه يتأملها من الداخل والخارج ، إن وعيه ينعكس مرآويا على عالمه الباطنى ، إنه يراقب نفسه ويحادثها وشيئا فشيئا تتسلل صور أخرى وتبدأ فى الظهور التدريجى على مرآة نهر الذاكرة فيفيض :

وفى آخر الجسر كانت هناك ، الشتاء يزلزلها .
قال يفترقان ويلتقيان .
ومدَّ لها وطنا
زلزل الدمع وكر الشتاء فغادرت الريح أعشاشها
واستحمت بنفسجة فى هدير الينابيع
وانحدرت دمعةٌ .

فى القصيدة ثمة فراق يحدث وجسور تفصل ومسافات تُبعد ، وتباعد يهيمن وشتاء يزلزل ودموع تفيض ورؤى تتوهج وداخل ينفتح وخارج ينغلق ولقاء لا يتم ، ثمة رياح تعصف بالقلب ، ووطن يمتد فى الخواء ، فى الفضاء اللانهائى وثمة ينابيع تهدر ودموع تنحدر ، إنها استكمال لحالة أخرى سابقة عبر عنها الشاعر فى قصيدة « تقاطع » التى يقول فيها :

حاصرتنى
كنت أعرف مذ سكنتْ قدمىَّ التفاصيل
مدّت لى النارُ ساعد عشق
وآلمنى البحر
كنت جريحا
وكنتَ جموحا
تقهقه تستأصل العشب
تطوى حدود الفضاء وحد الدماء وتعتنق النار
غازلك الشجر المبتسم
والمطر اللؤلؤى وزنبقة الماء والماء
غازلك العزفُ
مائدة النور وشم الشواطىء
لم ترم حبلك
كنتَ قويا وكنتَ غبيا وكنت بلا أحد
غير ظل يمدد أطياف وجهك فى ظلمة البحر

إن التقابل بين الحالتين (كنت أنا جريحا وكنت أنت جموحا) من خلال مفردات ذات صلات وثيقة بالمرآة كالبحر والفضاء والماء والمطر والزنبقة (زهرة النور والضوء) والطيف وغيرها يؤكد حدوث ذلك الانفصال التدريجى بين العالمين عالم الشاعر وعالم الآخر ، وفى « تقاطع » وفى « تحديد » وفى غيرها من القصائد نرى التعامل الفنى البالغ الجودة مع جدليات الداخل والخارج الحضور والغياب ، الخفاء والتجلى ، فالخروج من الذات هو دخول إليها والغياب عنها هو حضور معها ، والمحاولة الشديدة لإخفائها وإخفاء مشاعرها وأفكارها وعالمنا الباطنى هو كشف لهذا العالم وإظهار له ، وايغال الشاعر فى الداخل واستبطانه ذاته ونوازعها وأحلامها ، ثم صراعه مع العالم الخارجى بمتغيراته وثوابته يصل به فى نهاية قصيدة « تحديد » مثلا اى الإيمان بالمطلق اللانهائى اللامحدد الأبدىّ السرمدى الحاضرى دائما (الله) فى نوع من وحدة الوجود وحيث يغسله البحر (وتضيئه النجمة) وله تفتح كل النوافير أورادها » وحيث يقيم علاقة مع كل الكائنات ، العصفور الأخضر والينابيع والرياح والأحجار والصقور والأشجار والأعشاب وشجر النور والنيران ، ويصير هو المسكون والساكن ، الداخل والخارج ، الواحد والمجموع

ويكثر الشاعر من استخدام المفردات الطبيعية كالبحر والأمطار والنجوم والأعاصير والزنابق والبرارى والنيران والعشب ، والخلجان والطيور والأشجار والشموس وغيرها وهى تعطى القصائد طابعا متميزا وخاصة أنه يستخدمها فى حالات امتزاجها وصراعها وعلاقتها بالإنسان وعلاقة بعضها ببعض . وفى الديوان قصائد استخدم الشاعر فيها المرايا التراثية (رمسيس الثانى وأحمس وإيبور) كما فى قصائد مقابلة »

« وبروية » و« أبعاد » ، مثلا ، وهناك قصائد أخرى كانت المرايا فيها تتم من خلال شخصيات فنية معاصرة أمل دنقل فى قصيدة « دائرية » وصلاح عبد الصبور فى قصيدة « تعب » مثلا) وفى قصيدة (مواجهة) يبرز التاريخ المعاصر منعكسا على ذات الشاعر ، وفى قصيدة « صيد » التى تتجلى فيها بطريقة بارزة سمات البساطة تكون مرآة الطبيعة متمثلة فى النهر هى السائدة ، وفى قصائد « مرايا » و« أبعاد » و« عاصفة » و« مدريد » يظهر التقاطع الانعكاسى . للذات مع الآخر خاصة المرآة حيث يخفت الحوار نسبيا بين المرايا نتيجة سيادة المرآة الأنا النرجسية التى سبق الحديث عنها ، وهو وجه آخر للخفوت النسبى الذى حدث فى الكثير من مقاطع (اللوحات) . وثمة قصائد أخرى تبرز فيها المرآة الصوفية مراة الكون التى تجمع كل المرايا فى مرآة واحدة كما فى قصائد « قراء » « وتحدد » و« مكابدة » و« دوائر » مثلا .

ما زالت لدى الشاعر بعض بقايا الموسيقى الكلاسيكية للقصيدة ، الموسيقى الخارجية بالتحديد ويظهر ذلك فى بعض الاستخدامات التى تظهر فيها الصناعة أكثر من الفن والتى ربما نجمت عن مجرد غواية الجناس والتورية والجرس الموسيقى الخارجى الناجم عن التداعى الصوتى فى المقام الأول ، ويظهر ذلك فى بعض تعبيرات الشاعر مثل قوله « يحبو مثقلا بالقهر بين الريح والتجريح » وقوله استبدل الفأس بالكأس « أو قوله (أخلوع الأطفال والأشجار والرياح والرِّياح) » أو قوله أيضا « يحكى عن الضوء والنوء » وغير ذلك من التعبيرات المشابهة والتى نتمنى أن يتخلص منها الشاعر ، وكذلك نتمنى أن يتخلص أيضا من بعض المباشرة الواضحة فى بعض مقاطع بعض القصائد .

إن الديوان فى عمومه يدل على الشوط الكبير الذى قطعه الشاعر على طريق التعقيد/البساطة ، الغموض/الوضوح ، وفى اتجاه الهدف الأكبر الذى اقترب منه كثيرا وهو بساطة النسق وثراء التصورات مهتما بالتواصل بمستوياته المختلفة وهى تلك العملية التى يتجاهلها العديد من الشعراء المعاصرين .

القاهرة : د. شاكر عبد الحميد

هوامش :

١ - رولان بارت : النقد والحقيقة ، مجلة الكرمل الفلسطينية ١٩٨٤ ، العدد ١١ ، ص ٢٠ (ترجمة إبراهيم الخطيب) .

٢ - ستانلى رايموند ، البحث البدائى ، فى كتاب « البدائية » تحرير اشلى مونتاغيو ، ترجمة د. محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة بالكويت ١٩٨٢ ص ٢١٣ .

٣ - د. جابر عصفور ، المرايا المتجاورة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (سلسلة دراسات أدبية) ١٩٨٣ ، ص ٢٦ .

٤ - د. احسان عباس ، اتجاهات الشعر العربى المعاصر ، الكويت : المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآدب ، (سلسلة عالم المعرفة) ، ١٩٧٨ ، ص ١٦٠ .

٥ - د. محمود رجب ، الفلسفة والمرآة ، الكويت ، (حوليات كلية الآداب ، ١٩٨٢ ، ص ٢٤ .

٦ - د. عاطف جودة نصر ، الخيال ، مفهوماته ووظائفه ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب (سلسلة دراسات أدبية) ، ١٩٨٤ ، ص ٩٠ .

قراءة فى قصص "رشق السكين"

عبد الغنى السيد

ليست (مجموعات) « رشق السكين » مجرد تجربة ذاتية تميّز محمد المخزنجى (١٩٤٩ . .) بقدر ما تميّز القصة القصيرة جداً التى بدأت بوادرها بانفعالات ناتالى ساروت المحصورة فى دائرة « التشيؤ » ـ مما خنق تجاربها تماماً ـ ولم تتجاوز هذه الانفعالات مجرد الحدود الشكلية برغم ما أثارته من زوابع .

ولا أقصد هنا أن أدعى تجاوز المخزنجى لساروت ولكنى أقصد أنه تجاوز ـ نسبياً ـ مراحل « التجريب » الأولى .

والقضية ليست قضية تجاوز بقدر ما هى قضية منهج التناول والتوظيف . . تكنيك الأبعاد والأشكال والرؤى المعاصرة للقصة القصيرة جداً ، فقد انبثقت أقلام كثيرة لتكتب هذه التجارب الجديدة . . علية سيف النصر . . يعقوب الشارونى . . جار النبى الحلو . . سحر توفيق وغيرهم .

وفى مقابل كل هذه التجارب لم تتحرك أقلام النقاد والمنظّرين للغة القصة القصيرة جداً ، فلاشك أن هذه اللغة تختلف عن لغة القصة القصيرة ولغة الرواية ، فحساسية هذا الشكل الحديث فى لغته وعناصره ومضمونه تتضافر وشكل القصيدة المعاصرة من أجل نسيج جذيد مميز . ولغة المخزنجى تقترب كثيراً من لغة السينما (لا أقصد ـ بالطبع ـ السينما المصرية حتى لا أجنى عليه) ففى قصص كثيرة نجد شخوصه تتحرك وكأنها تؤدى الأدوار الصامتة (البانتوميم) مثل قصص « الرجل بالشارب والبيبونة » و« بشر الاقفاص » و« ١٣ » و« الخرس » و« سكينة » و« الرجل عند البوابه » و« ١٦ ، ٢٠ » وكذلك يبدو الرصد أشبه بالكاميرا ذات البؤرات والأبعاد المتعددة حين تلتقط الأشياء من مختلف زواياها وليس رصداً تصويرياً فقط . ولا يسهب هذا الرصد فى التفاصيل الثانوية بل يجسّد الحسّ الإنسانى فى أقل السطور : « تصوير خارجى » و« والنوافذ » و« دون توقف » و« وسط الزحام » ومجموعة « ملامح شتوية » الأربع .

والمونتاج يتراءى بطريق غير مباشر فى أقاصيص (رشق السكين) فهناك أكبر من قصة تكملها قصة أخرى فى فكرة معينة برغم اختلاف أحداث كلتيهما وهكذا استفاد المخزنجى كثيراً من لغة السينما واستطاع أن يبلور هذه الفائدة فى توظيفه الفنى للسرد . ونحن بصدد هذه الأقاصيص المكثفة نقراً ـ إذا جاز التعبير ـ لقطات سينمائية يعكس بعضها ظلال مهنة « محمد المخزنجى » كطبيب ، ومقدرته الفنية فى ربط تجاربه العملية بتجاربه القصصية .

تتألف مجموعة (رشق السكين) من عشر مجموعات تتضمن كل مجموعة ثلاث قصص أو أربعا ما عدا مجموعتين هما « فى المقهى » و« فى الميناء » فكل منهما تشمل قصتين فقط . . وبعض المجموعات يحمل عنوان إحدى قصصها مثل « هذه اللحظة » و« مدينة الاختناق » و« بشر الأقفاص » و« والبعض الآخر يحمل عنواناً خاصاً يميز مجموعته مثل« حيوانات وطيور »

و« ملامح شتوية » و« نفسيات » ولكن كل هذه القصص مكثفة بلا استثناء كاللقطات ــ كما أشرت . .

والسؤال :

هل استفاد المخزنجي « أدبيا » بنفس القدر الذى استفاده « سينمائياً » . . ؟ !

أو بمعنى أدق :

ما دور الأقصوصة المكثفة على الساحة الأدبية عند محمد المخزنجي ؟

إن الحديث عن « التكثيف » حديث شائك يحتاج إلى وقفة « طويلة » فقلما نجد ناقداً أدبياً يتطرق إلى القصة المكثفة برغم أننا فى حاجة شديدة إلى قراءة انطباعات ونقد ودراسات أكاديمية فى صلب هذا الموضوع . فالتكثيف ــ فى رأيى الخاص ــ هو لُب كل القضايا الأدبية المعاصرة وقد ظهر ــ على سبيل المثال ــ جدل لا نهائى عن الحداثة والبنيوية والأسلوبية وأثرها على الأشكال الأدبية من قصة وشعر ومسرحية ولكن التركيز على توظيف اللغة المكثفة شكلاً وموضوعاً فى القصة القصيرة كان فاتراً .

والتكثيف فى (رشق السكين) يتأرجح بين القبول والرفض ويبدو أن المخزنجي قد أرهص أفكاره كلها فى سياق واحد حتى تتساوى كل الأشكال إلا أن المضمون فى بعض القصص كان مخنوقاً تماماً ويحتاج إلى شكل آخر ولا توائمه لغة التكثيف أو اللقطة السريعة المبتورة وذلك كما نجده فى قصة مثل « بعد الغرب » .

كانت هناك حفر بحجم العمائر ، وبيوت الفلاحين دكت ، وماشية بلا حصر تناثرت إثر موتها المذعور فى الحقول المحترقة)ص ٢٣

فمضمون هذه القصة يحمل أفكار قضايا الحرب وأثرها المدمر على الكيان الإنسانى والمخزنجي هنا ينهض برؤيته السينمائية بهذا الكيان حين يوظفه توظيفاً رمزياً فى الجزء الأخضر الذى يبلغ حجم قبضة اليد فى المرآة الميتة عندما يسقط الضوء عليه .

ثلاثة أشياء لا تتحلل بعد الموت سريعاً كغيرها : ــ
الوليد الذى لم يرضع بعد .
والشهداء فى جفاف الصحراء .
ورحم الأنثى البكر) ص ٢٥ .

وبرغم نجاحه فى الإسقاط السينمائى والرمزى إلا أنى أعتقد هذا المعنى أعمق من مجرد التكثيف المحدود وكان يمكن أن يكون أقوى فى لغة قصة طويلة نسبياً بدلاً من هذه اللغة المباشرة التقريرية . .

كذلك كان الأمر فى قصة « سفر الشجر » التى لا تعمق الفكرة فإذا كان الرمز ناجحاً فى « بعد الغرب » فإنه هنا يذوب فى هلاميات النسيج الفنتازى لموت هذا الاخضرار الوارف فى الأشجار وقد أساء هذا النسيج للمضمون الذى لم يكن سوى تشكيل سيريالى . بل إن اللغة أيضاً لم تكن لغة قصصية مقبولة يمكن أن نتعاطف معها لهذا التشكيل الهلامى فالتكرار والتشبيه والسرد الجاف أحال التكثيف إلى كلمات مملة ــ وكأنها غير مكثفة ــ لافتقادها العنصر الفنى حيث إن تشبيه اقتلاع جذور الأشجار وكأنه الظفر من اللحم تارة أو أقدام عارية تارة لم يكن مبرراً فنياً فى لغة القصة التى تحتاج بقدر الإمكان إلى التلميح غير المباشر .

(أبصرت الشجر يمشى على جذوره فكأنها أقدام عارية راحت تتآكل ، واخضرار الورق يشحب ثم يصفر ويدكن ، وأخيراً يتساقط الشجر ميتاً بعد مشاوير قصار جد قصار) ص ٣١ وفى قصة « البشر الثلاثة » أجدنى أمام كم هائل من أسماء الموصول المتلاحقة (التى . . الذى . . الذين) ومن أول سطر أجد لفظة (كنت) مكررة كثيراً .

(عندما كنت فى العاشرة كانت أمنية حياتى أن أترك المدرسة وأعمل ماسحاً للأحذية . ذلك لأنى كنت أذهب بأحذية البيت التى نحتاج لإصلاحها والتلميع إلى محل « الاترتاوى » العتيق الغائر فى الأرض) ص ٣٤ إن الكاتب يستخدم بكثرة اسم الإشارة واسم الموصول وصيغ الفعل المنسوخ من خلال السرد مما يدل على إصراره بربط الجمل ببعضها فى سياق الحدث الواحد . فإذا كان هذا الإصرار يؤدى الى اللجوء السهل للمعنى المباشر غير أنه لايخدم التوظيف الفنى للبناء القصصى حيث إنه يحيل السرد الى لغة خطابية عالية قريبة من لغة الصحافة وبعيدة عن اللغة القصصية التى تعتمد على التلميح والإيحاء . أما من حيث المضمون فالقصة تنحصر فى مكان واحد هو محل « الإترتاوى » العتيق الذى يرمز إلى التأثير المكانى فى جوف الذكرى على امتداد العمر ولكن هذه الفترة الطويلة بالإضافة الى الرجال الثلاثة وصاحب المحل والراوى فكل هذه الشخوص لم يكن لها أى أبعاد سلوكية تجعلنا نتعاطف معهم وأضعفوا الموضوع فتلاشى تأثير التكثيف فى القصة .

إذن فالتكثيف فى مثل نوعية هذه القصص يجعلها ممسوخة المعالم ويفقدها مبرراتها الفنية فى عناصر الدقة والتحكم ويشعرنا بعدم تلقائيتها رغم أن المخزنجي يمتلك أدوات القص التلقائى

فلا داعى لأن يخنق هذهالتلقائية من أجل عنصر التكثيف . . وتحضرنى هنا أكثر من قصة له ــ خارج المجموعات ــ مثل « صورة تذكارية من رحلة فى هامش الدنيا » و« الفيران » و« أمام بوابات القمح » وبغض النظر عن مدى طول هذه القصص أو قصرها ولكن بلاشك إن اللغة فى مثل هذه القصص كانت تلقائية ومنسابة وتلوح فى أفقها تباشير السرد الروائى .

فقرة قصيرة عن تنويعات اللون الأخضر

اللون الأخضر هو اللون الغالب فى « رشق السكين » وله رموزه وأبعاده المختلفة فهو لايعنى فقط رمز النماء والحياة فى قصة « بعد الغرب » وإنما يعنى أيضاً رمز التعفن والتشوه فى قصة مثل « فى حضرة الجذام »

كانت الأكف كتلاً شائهة من اللحم ترفد جذامات صغيرة من بقايا الأصبع التى تساقطت أطرافها . كانت كالسلاحف صغيرة تتحرك أرجلها ببطء راعش . وكانت الوجوه كتلاً شائهة أيضاً)ص١٧ فمن المعروف أن هذا المرض الجلدى يصيب أطراف الجسم باخضرار داكن وندوب القروح والتسلخات وبالمناسبة فإن التكثيف هنا خدم تماماً هذه القصة وتبلورت فكرة تجسيد التشوة الاجتماعى شكلاً ومضموناً وكان الرصد يعمق الحالات الداخلية حين تنتهى القصة بالشزوفرانيا الجماعية أثناء أداء الرقص الجنونى الذى احتواهم .

واللون الأخضر فى قصة « مدينة الاختناق » هو رمز الوحشة والاغتراب

(لم تكن بالحجرة نافذة واحدة وكانت جدرانها البالغة الارتفاع مطلية بلون آخر قابض لعله كان « الأخضر تراب أو كان السقف الجهم بعيدا جدا وقد غرزت به لمبة صغيرة تبعث بضوء كاب) ص ٢٠ وفى قصة « رشق السكين » يعمق الكاتب دلالات وأبعاد اللون الأخضر المذبوح الذى نتعاطف حياله للمناخ العدمى . أن الإنسان هنا يحلم بامتلاك سلاح الانتقام لقتل الشر ويظل يتدرب على فطرة العناصر الطبيعية وتقتل الشجر والأغصان ولكن الشر يظل قائماً ولا ينتهى ولعل ذلك يرجع الى الحكمة الإلهية فى اقتران الخير بالشر حتى نزداد تشبثاً بالخير والحب فالله جل شأنه يعلم ما يحيق بالبشرية من شرور من ذات البشرية نفسها لتظل دائماً فى إذعان ورضوخ إليه فهو الرحيم الأبدى الدائم ولو بقى الخير وحده بدون الشر لفتر إحساسنا به .

(صارت الأوراق هشيماً أصفر تذروه الريح ، فتعرت الأغصان ، وذبلت متعفنة العناقيد ، وانحسر الظل عن رأسى . انحسر الظل ، إذ ماتت العنبة ، بينما الأعور مازال فى المقابر ، والجلف تحت شجرة التوت والولد الشرير يتربص بى . . مايزال)ص٣٣

وفى قصة « تحت المطر » يتجسد القهر والفناء فى مزيج اللون الأصفر بالأزرق ــ هذا المزيج ينجم عنه الأخضر ــ وانهيار الإنسانية من عناصر الطبيعة

(أخذ الرجل يحاول الانضمام بهيكله الصغير الى كتلة البشر المسرعين تحت المظلات ، مستسمحاً : بوجهه المفعم بالابتسام والإيحاء والترجى وبتساءل عينيه اللتين ادخرتا فى الحدقتين كل ألوان بحر هذه المدينة « الأزرق » وأيضاً لون الرمل « الأصفر »ص٦٧

والمخزنجى يستخدم كل الألوان فى قصصه بإحساس الفنان التشكيلى ولكنى أحسست باللون الأخضر عنده ليس مجرد لون بل معنى ورمز .

الطفولة فى الطبيعة وداخل الأسوار

أين العصافير ؟!

بهذا السؤال الذى يكرره المخزنجى كثيراً فى قصة « العصافير » نجد الإجابة فى القصص التى تناول عالم الطفولة الضارب فى جذور الطبيعة أو المحصور داخل الزنزانات ففى أول قصة ــ هذه اللحظة ــ نجد مفهوماً جديداً للظلمة

(بدا العالم حولى كأنما ولد من جديد فى هذه اللحظة . بدا طازجاً وأليفاً خلال صفاء الظلمة ، حتى إن هواء الليل البارد قد استحال نسيماً يرطب جبهتى ، ويملأ صدرى بالانتعاش) ص٥

فالظلمة تعنى الانقباض والكآبة والوحشة ولكن هنا تغير هذا المفهوم حيث صارت الظلمة صفاء ونقاء حينما ينقطع التيار الكهربى فجأة فى الشارع الطويل فتتجسد الأشياء فى الظلام لتشارك الإنسان فى غنائه ووحدته وتتحول الى أرواح هائمة لتعمق عالم الشفافية فنكتشف أن الظلام الحقيقى هو داخل الإنسان وليس خارجه . فى هذه القصة ينسج الكاتب علاقات الوحدة والانطواء بالعالم الخيالى الرائق لتتصاعد فى الظلمة أغنية تلقائية ويخشى الإنسان عودة التيار بغته . إنه نفس العالم فى قصة « يوم للمزيكا » عندما يتلاقى المسجونون فى حوش السجن بأطفال الملاجىء الأيتام . هؤلاء الأطفال الذين فقدوا حنان الدفء الاجتماعى والأبوة حين يغنون فيتصاعد غناؤهم شجياً صادقاً ويستمع لهم المساجين ويتخيلونهم أبناءهم .

أنها قصة تحمل أسمى معانى الصدق الفنى لتلقائيتها وبساطتها .

(دوى العنبر بهدير صيحة طفلية : « هاآاه » . كلهم كانوا يصيحون كالأطفال : القتلة ، وقاطعوا الطريق وتجار المخدرات ، والقوادون ، والنشالون ، والمحتالون ، ولصوص الدواجن ، وحتى المتهمون بالتسول .. كلهم صاحوا كالأطفال : « هاآ ه » . ص ٤٦

ويغنى الأطفال أغنية شجية تحمل كلماتها معانى الشوق والحنين فى اللقاء البعيد اختارها المخزنجى ليصعد بها التأثير الدرامى فى نفوس المساجين وكأنهم أيضاً أطفال ملاجىء فيهلل المسجونون ويحملون الأطفال ويهبونهم عطاياهم وحنانهم الأبوى المفقود ولا يكترثون لسياط السجانين فوق أجسادهم . (كان العساكر ينتقلون إلى الغضب والضرب بشدة « حتى لا يسمع المأمور » ، ومع ذلك كان يبدو ألا سبيل لتوقيف اللحن أو الصيحات أو الرقص .. أو حتى بعض الدموع التى راحت تذرف خلسة فى صخب المزيكا) ص٤٩

وفى قصة « رشق السكين » ننتقل إلى عالم آخر من الطفولة . فإذا كانت الطفولة داخل الأسوار تجسد مشاعر الحنين والحب والشفافية فإنها خارج الأسوار حيث الحرية تتجسد مشاعر القسوة والانتقام والخواء الروحى . إنها الطفولة المقهورة تحت أقدام الحضارة والمدنية فهذا الطفل يجلو سكينا بصخر البازلت ــ لاحظ أن البازلت من أقوى درجات الصخر النارى ــ ليرشقها فى صدر الشر المتمثل فى شخص (الأعور) و(الجلف) ــ لا حظ أيضاً أن الأسماء لها دلالاتها الرمزية فالأعور أى الذى لا يرى العالم سوى بعين واحدة (قد تكون عين الشر) والجلف أى الذى يفكر بجسده وقوته ــ وتأبى الطفولة الخنوع لهذا المنطق فتواجهه بأحلامها وأمنيتها فى امتلاك سلاح الحد الفاصل ولكننا نكتشف أن الضحية أخيراً هى الطبيعة .. الأشجار والأغصان التى ذبحت من جراء الرشق والتدريب المتواصل . ويقترب هذا المضمون من مضمون قصة « صورة تذكارية من رحلة فى هامش الدنيا » وهى قصة للمؤلف خارج المجموعة ــ أثرت أن أختارها لأقرب مفهوم الطفولة عند المخزنجى تجاه القهر الحضارى . فإذا كانت الطفولة تواجه هذا القهر بامتلاكها (السلاح) فإنها ترغم على هذه المواجهة قسراً حتى لو ناشدت الهروب والاغتراب . فالأطفال الذين يملكون المقدرة على الاشتراك فى الذهاب إلى الرحلة التى أقامها المسئولون فى المدرسة استطاعوا أن يهربوا من عصا « السُلطة » والذين لم يذهبوا تعرضوا لهذا القهر .

(سألت أبى ــ متشفعاً بالنبى ، متذرعاً بالدموع ــ أن يعطينى لأدفع اشتراك الرحلة وأروح مع الرائحين ، فأخرج جيوبه الخالية وسألنى بصوته الأسيف .. « من أين .. يا بنى » فحبست حنيناً للإجهاش فاض فى روحى .. ولما أدركنى النعاس دهمتنى صور القيامة ومناظر الطوفان) إن هذا النموذج لا يريد الرحلة من أجل التنزه ولكن من أجل الهروب فلا يذهب إلى المدرسة ولا يدرى أين يذهب ويخاف أن يتعلق بعربة الحنطور خوفاً من سوط (الحوذى) فيختار عربة الزبالة التى تنقله إلى المقلب ــ مقلب الزبالة الفسيح ــ فيجد هناك الخنازير تنساق وراء منطق السوط أيضاً إذا هوى فوق إحداها فلا تخرج من أسوارها . ويجد هذه العجوز التى تعتقد يقيناً أنها عثرت على كنز بين القمامة فيخبرها بزيف أوهامها،وما هذا الكنز سوى مجرد زرار لامع فتظل تضربه وتتهمه بالسرقة . ويجد يمامة هائمة تطير وتسقط فجاة إثر طلقة أصابت جناحها فتظل تنزف وتحاول الطير من جديد .. لا مفر إذن من المواجهة .

إن الحضارة تشهر سوطها للأطفال فى المدارس وأماكن القمامة وداخل النفوس وفى الحدائق العامةوالأشجار لتجيب على السؤال الحائر :

أين العصافير ؟ !

عنصر من عناصر الإلهام : النساء

الحديث مع المرأة ممتع وملهم ولكن الحديث عنها أمر فى غاية الصعوبة وستنفجر ألف قضية . غير أن كل ذلك يذوب أثناء التناول النقدى الادبى فلا تتعدى مجرد عنصر رمزى إذ أننا كثيراً ما نقرأ عن المرأة عند نجيب محفوظ أو يوسف إدريس أو إحسان عبد القدوس فنجد أن وجودها يتحول إلى معنى لقضية ما أو رمز ما للأرض أو الحضارة أو التاريخ أو العدم أو البعث الخ .. أمّا عن كيانها كأنثى لا كقضية ــ فى قصة مثل « النوافذ » فلا نستطيع أن نضعها فى نطاق الرمز .. ليست رمزاً للحرية أو معنى آخر أكبر من المضمون إذ أنها هنا سجينة أيضاً تلوح من النافذة المقابلة لتشارك فى نسج العلاقة وتكمل رسالتها فى نشء الطفولة المفقودة فى أغوار « عربى » فينجم من هذه العلاقة بين « فاطمة وعربى » الحب الذى يجتاح المسجونين والمسجونات .

(يقلد الرجال صوت عربى وتقلد النسوة صوت فاطمة فتشتبك الأصوات جميعاً . ويستمر الصراع ضحكا ، وغضباً ، ومسامحة ، وغلظة ، ورهافة ، فى انتظار الليل) ص ٥١

وفى قصة « تصوير خارجى » نجد سرداً جديداً بصيغة فعل الأمر . . الرجل يأمرها دائماً لرصد المناخ الاجتماعى (يمكنك الآن أن تعدى الكاميرا للتصوير ، حيث سيتعين عليك ــ لتسجيل هذا المشهد ــ دون أن نوقف السيارة ــ أن تدورى وتلتفتى دورات وجيْزة ومجرد التفاتات صغيرة وأنت فى مقعدك وراء الزجاج وربما يكون من المستحسن أن ننزل زجاج النوافذ لتكون الرؤية أنفذ . فى هذه الأثناء سأكون قد فتحت جهاز التسجيل لتأتى الأصوات متزامنة مع الصور) ص ١٠

ففى هذه السطور الأولى نجد التوظيف الفنى للرصد من خلال الكاميرا الرمزية وجهاز التسجيل وهما يعنيان أن ما نراه غير ما نسمعه وهما دليل على فنتازيا وهلامية الواقع المحاط بنا وهذا المجتمع المريض فى هذا المكان الذى آووا إليه عنوة ما هو دار إصلاح أو استشفاء أو تقويم . . إنه المنفى الكامن فى قلب المدينة . إن المخزنجى يبلور علاقات الرؤية الداخلية بالرؤية الخارجية فالمرأة المصرية ــ بفطرتها مهما بلغت من منصب ــ تخاف هذا المجتمع وتحتاج دائماً إلى الرجل . . فنظرة المرأة لهذا التشوه الذى يسود المجتمع يخيفها بينما الرجل يأخذ بيدها ويفهمها أن التشوه أصابهم رغماً عنهم وهم يتوهمون الشفاء أو النجاة . وربما كانت قصة «فى حفرة الجذام» تعمق مضمون قصة «تصوير خارجى» أكثر فهى تجسد هذا التشوه الاجتماعى من خلال الحالات الظاهرية لمرضى الجذام . . والدقة فى تجسيد هذه الحالات تحيل القارىء إلى المعايشة والتأقلم بالأحداث :- (عندما كنت أستعد للذهاب رأيتهن يضيقن الحلقة من حولى ، وكانت وجوههن ملتوية بغضب . وشرعن يسألننى لماذا أمضى ولما كنت أحاول إفهامهن لم يصدقن واستنتجن إننى أتيت «للفرجة» عليهن «بالاتفاق» مع الممرضة التى كنت «أتوشوش» معها) ص ١٨ .

إننا مرغمون جميعاً على التأقلم بالمناخ الاجتماعى ولا نستطيع أن نتجرد منه حتى ولو كان مريضاً أو مشوهاً فالجذام يشملنا جميعاً . والجذام هنا رمز للبيروقراطية ويلاحظ أن الكاتب يعكس هذا المعنى على النساء فقط فهن فعلاً أكثر تعرضاً للبيروقراطية الاجتماعية . وفى قصة «مدينة الاختناق» يلاحظ أيضاً أن النساء ذوات موقف معين فهن يفقدن الهوية الطبيعية لهن كجنس آخر .

(كانوا يرتدون جلاليب ضافية طويلة وأغطية للرؤوس فلا يكاد البدن يعرف أو تعرف ملامح الوجه الملثم ، ولم تكن هناك وسيلة لتمييز النساء من بين الرجال إلابلون الملابس) ص ١٩ .

إن المرأة فى المجتمع تتجرد من كيانها كأنثى وتتظاهر بكيان الرجولة وفى وحدتها تبكى وتتمزق لخيانتها لكيانها الطبيعى أمام نفسها فالمدنية والتحضرّ يرغمانها على ذلك ويخنقان أنفاسها فلا تستجيب لنداء الأنثى فى داخلها (عند الذروة التى يهوى بعدها الناس كانت المرأة تشدنى إليها بالأظافر . وتغرز أسنانها فى لحم كتفى حتى يكون بكاؤها بغير صوت) ص ٢٢ .

فإذا كانت هذه القصة تعبر عن أثر المناخ الاجتماعى فى احباط عنصر الأنوثة عند المرأة ففى قصة «امرأة فى المقهى» يؤدى هذا الأثر الاجتماعى على إحباط عنصر الأمومة وافتقاد روح التآلف بين هذا النموذج والإبن الصغير «وليد» .

كانت تتحدث بإلحاح وتلاش إلى الرجا وهو يدخن ويشرب قهوته ، والولد الصغير يتحرك بقلق الأطفال على الكرسى فيهتز فى يده الفنجان حتى يوشك ما فيه أن ينسكب عندئذ تسرع إلى ضبط الفنجان بين يديه وتنهره بعصبيةوتأمره أن يجلس ساكناً) ص ٨٣ .

ونجد هنا العلاقة بين الرجل والمرأة مبتورة فلا تشعر المرأة بأمومتها ولا يشعر الرجل بأبوته فى هذا الرصد المتلاصق الذى يتماشى مع مضمون ما نراه داخل المقهى المكتظ بالرجال والجرائد وصراعات الطاولة والدومينو .

أما فى قصة «سكينة» تلك المرأة الانطوائية التى سيقت إلى سجن النساء وفى أعماقها يتوغل القهر والتهتك النفسى فلا تكلم أحداً ولا تفعل شيئاً سوى أن تظل تهذى وبمجرد أن يمنحوها فرصة للخروج من نفسها حين تتولى مسئولية الكنس والنظافة بعنبر النساء يتجسد هذا القهر الضارب فى أعماقها إزاء تصرفاتها وسلوكها فتضرب زميلاتها ضرباً مبرحاً قاتلاً وتترفع وتصدر الأوامر بحسم إنها هنا رمز للسلطة الديكتاتورية المقهورة أصلاً فى المجتمع إذا أجزنا أن نحيل هذا المضمون للرمز ولكن بالقياس إلى الأبعاد السلوكية والخُلقية فإن سكينة تعتبر تجسيداً حياً لنموذج نسائى له أبعاده الإنسانية ويمكن أن نتعاطف معه شكلاً وموضوعاً .

الأرقام

١٦ ، ٢٠ ، ٢٤ ، ٢٨ ، ٣٢ أرقام متتالية بعد الرقم الثالث وهى نفس الأرقام التى تكتب على مقاعد القطارات والسيارات السياحية . واختار الكاتب رقمى «١٦ ، ٢٠» ولكنهما ليسا مقعدين فهما الرجلان المتتاليان وهما عنوان آخر قصة . فهذه القصة قصة جريئة تماماً فى فكرتها الساخرة جداً وكأنها (قرص مهدّىء) لكل ما قرأناه . وهناك قصة أخرى أيضاً

تحمل رقم «١٣» وبقدر ما يحمل هذا الرقم من مأساة بقدر ما يحملا «١٦ ، ٢٠» من سخرية فالراوى يرصد ـ بصيغة ضمير المتكلم ـ أقدام السجين رقم «١٣» على السكة الكالحة بلون الأسمنت من خلال ثقب باب الزنزانة مما يدل على أن ضمير المتكلم سجين أيضاً ـ بدون التدخل وبحيادية تامة تجاه بداهة المتلقى ـ والسرد ينساب فى تناغم أقرب إلى الأسلوب الرومانسى ليرهص تعميق الحدث الدرامى من جراء التصرفات الوحشية من السجّان .

(كانت مواويله ما تكاد تنطلق حتى تذبح بنصل سكين صوت السجان الثالم : «اكتم يا ١٣» . . «اكتم يا ابن الكلب» وفى المرات التى حاول فيها صوته أن يتواصل كنا نسمعه يتقطع وسط إيقاعات فظة لابد أنها كانت بجزم البيادة تركل لحماً شحيحاً يضم عظاماً متعبة) ص ٤٤ .

واللغة عند المخزنجى شفافة برغم الميلودراما العنيفة التى تنسج الأحداث المؤلمة فبين السطور تنساب أبيات من المواويل التى يتغنى بها المساجين . والكلمات أيضاً تبلغ دقة التحكم فى قصة «١٣» حين ترصد رصداً ميتافيزيقياً علاقات العناصر الطبيعية بالجانب السيكلوجى .

(رفع «١٣» وجهه ودار حول نفسه ببطء يبحث عن الشمس وهى تصعد ولا ندركها إلا بارتماء ظل السور على السكة) ص ٤٤ .

إن هذا الضغط المتزايد على آدمية الإنسان الوديع يحوله فى نهاية القصة إلى بدائيته الكاسرة ويثير فى حنايا داخله الرغبة الحيوانية المدفونة .

أما عن الرجلين أصحاب الرقم ١٦ ، ٢٠ فالموقف يبلغ قمة الألم الذى يثير الضحك فالرجل رقم «٢٠» طويل القامة يجلس وراء الرجل رقم «١٦» الذى لا يستطيع أن يسترخى على سجيته فى مقعده لأن قدمى الأول الطويلتين تحتكان به دائماً ولا أحد من الركاب يلاحظ مدى غضب «١٦» المكتوم .

أحس الراكب فى المقعد ١٦ بالنتوء المفاجىء عند ظهره ، ولم يلتفت للوراء لينبه ٢٠ حتى يلم ركبته ، بل مال هو للأمام قليلاً ورجع مندفعاً بظهره ضارباً ظهر المقعد . فسحب ٢٠ ركبته . وأخذ الأمر يتكرر كلما نسى ٢٠) ص ١٠٤ .

هكذا هو الحال طوال الرحلة منذ ساعتين . . وأخيراً يتنبه الركاب عندما يسمعون انفجار (السُست) ولأول مرة تتلاقى عيون «١٦» و «٢٠» فيعتذر أحدهما للآخر بكلمات مختصرة تماماً .

(كان عليهما أن يكملا الرحلة الطويلة التى تبقّى نصفها شبه مصلوبين على ظهر المقعد المكسور : ١٦ لا يركن ظهره مخافة أن يهوى به ، و ٢٠ يمسكه حتى لا ينهار عليه) ص ١٠٥ .

ومن خلال هاتين القصتين ـ «١٣» ، «١٦ ، ٢٠» ـ نجد أن الارقام عند محمد المخزنجى لها توظيف فنى يدل على تمكّنه فى نسج رؤاه الفلسفية ونتوقع منه ـ فيما بعد ـ أسلوباً مميزاً تماماً نرى الأرقام فيه ليست مجرد أعداد حسابية .

الإسكندرية : عبد الغنى السيد



الشـــعر

○ زمن البـكارة	عز الدين إسماعيل
قصيـــدتان	كمال نشأت
○ قصيـــدتان	خيرى منصور
○ استئناف الحكم بإعدام ابن المقفع	مهدى بندق
○ دثـــار	محجوب موسى
○ قصـــائد قصـــيرة	عزت الطيرى
○ صورة شخصية للسيد مستريح البال	محمد فهمى سند
○ بـدايـة	سامح درويش
○ الانحنـــاء مرة	محمود عبد الحفيظ
○ أفاعى الأرض تنهشنى	عبير عبد العزيز
○ حـــالان	عبد الستار محمد البلشى
○ هل الـمُزن تحمل غير المطر؟	ناجى عبد اللطيف

عز الدين إسماعيل

شعر

زمن البكارة

لم يكن ذلك العشق وهما ، ولا كان محض انخداع
كان بُرعما صارخا بالمواعيد ، كان افتتاح المواسم
واخضرار الرؤى فى زمان الطفولة
كان معزوفة النور فى منبت الفجر ، فى شقشقات الندى
فى انتفاض العصافير فى وكرها . .
تستهلُّ أناشيدها البابلية
كان أولى انبثاقات صبح نضيد التلاوين ، بكرِ المرائى
كان فى وشوشات الحجارة فاتحةَ الأبجدية
كان لحن البداية
كان بدءًا وكان الغواية

***

يكبر الطفلُ ــ فى الأفق تبدو العلائمْ
والطريق انبهارْ ــ
بادئا خطوَهُ فوق صخر الحقيقة
والطريق اختيارْ
فاتحا قلبه للرياح التى لوحتها الصحارى
والرياح التى دومت فى ذُرا باسقات الصنوبر
والطريق اختبارْ
باسطا كفه نحو شمس النبوءة

هـامزاً مُهـره لاسـتبـاق السحاب
لاقتنـاص المدى وافتضـاض المُحال
والـطـريـق اقـتـدارْ
الـطـريـق اقـتـدارْ

***

أورق العشقُ ، صارت له دوحة فارعة
تبسط الـظل فوق العـرايـا الجيـاع
تقتل الفقر والخوف من بادرات المَهـانة
أورق الـعـشـقُ ..
عطر الدماء المراقة فى ساحة الكبريـاء
أنْعَشَ الـرمـل والـطين والعشبَ ..
وانـداح فى خـالجـات الـثـكـالى
نـاقشـاً صـورة فى جـدار الضيـاعْ
وجـهَ معشـوقـة كـان قـد غـاب خلف الـزحـام
كـان قـد أغـمض الـعـين يـأسـاً ونـام

أورق الـعـشـقُ ..
يا نجمة الفجر فرسانك العاشـقون
ينفضـون التراب الذى كدسته على مفرقيك السنون
يـوقـظون الـزمـان الـذى جمـدتـه المسـاخـر
والجيـادَ التى خـدَّرتهـا الـطحـالب
يـستعيـدون نـسـغ الـغـضـارة
والـزمان الـذى كان مهـد البكـارة .

عز الدين إسماعيل

كمال نشأت

شعر | قصيدتان

١ - «القاف والإنسان»

القطرة التى تشرَّبْتُها
سنبله
تحركت . . . ترعرعت
ثم استدارت قمراً
وقنبله
القاف كانت :
قطرةً
وقمراً
وقنبله !

* * *

فى البدء كانت قطرة
فكيف صارت مشكلة ؟

٢ - فى المطار

وازدحم المطار
الناس فى انتظار
القلق الذى ينفشونه ثرثرةً
قد انتهى
ونام بعضهم مفتّحَ العيون
وقام بعضهم يسأل . . والسؤال
يسأل بعد حين
والطائرة
قد أعلنوا غيابها . . للواحده
وأنت والسيجارة العشرون
ترقّبٌ مجنون
للواحده . . .

· القاهرة : كمال نشأت

و« ملامح شتوية » و« نفسيات » ولكن كل هذه القصص مكثفة بلا استثناء كاللقطات ــ كما أشرت . .

والسؤال :

هل استفاد المخزنجى « أدبيا » بنفس القدر الذى استفاده « سينمائياً » . . ؟ !

أو بمعنى أدق :

ما دور الأقصوصة المكثفة على الساحة الأدبية عند محمد المخزنجى ؟

إن الحديث عن « التكثيف » حديث شائك يحتاج إلى وقفة « طويلة » فقلما نجد ناقداً أدبياً يتطرق إلى القصة المكثفة برغم أننا فى حاجة شديدة إلى قراءة انطباعات ونقد ودراسات أكاديمية فى صلب هذا الموضوع . فالتكثيف ــ فى رأيى الخاص ــ هو لب كل القضايا الأدبية المعاصرة وقد ظهر ــ على سبيل المثال ــ جدل لا نهائى عن الحداثة والبنيوية والأسلوبية وأثرها على الأشكال الأدبية من قصة وشعر ومسرحية ولكن التركيز على توظيف اللغة المكثفة شكلاً وموضوعاً فى القصة القصيرة كان فاتراً .

والتكثيف فى (رشق السكين) يتأرجح بين القبول والرفض ويبدو أن المخزنجى قد أرهص أفكاره كلها فى سياق واحد حتى تتساوى كل الأشكال إلا أن المضمون فى بعض القصص كان مخنوقاً تماماً ويحتاج إلى شكل آخر ولا توائمه لغة التكثيف أو اللقطة السريعة المبتورة وذلك كما نجده فى قصة مثل « بعد الغرب » .

كانت هناك حفر بحجم العمائر ، وبيوت الفلاحين دكت ، وماشية بلا حصر تناثرت إثر موتها المذعور فى الحقول المحترقة)ص ٢٣

فمضمون هذه القصة يحمل أفكار قضايا الحرب وأثرها المدمر على الكيان الإنسانى والمخزنجى هنا ينهض برؤيته السينمائية بهذا الكيان حين يوظفه توظيفاً رمزياً فى الجزء الأخضر الذى يبلغ حجم قبضة اليد فى المرآة الميتة عندما يسقط الضوء عليه .

ثلاثة أشياء لا تتحلل بعد الموت سريعاً كغيرها : ــ
الوليد الذى لم يرضع بعد .
والشهداء فى جفاف الصحراء .
ورحم الأنثى البكر) ص ٢٥ .

وبرغم نجاحه فى الإسقاط السينمائى والرمزى إلا أنى أعتقد هذا المعنى أعمق من مجرد التكثيف المحدود وكان يمكن أن يكون أقوى فى لغة قصة طويلة نسبياً بدلاً من هذه اللغة المباشرة التقريرية . .

كذلك كان الأمر فى قصة « سفر الشجر » التى لا تعمق الفكرة فإذا كان الرمز ناجحاً فى « بعد الغرب » فإنه هنا يذوب فى هلاميات النسيج الفنتازى لموت هذا الاخضرار الوارف فى الأشجار وقد أساء هذا النسيج للمضمون الذى لم يكن سوى تشكيل سيريالى . بل إن اللغة أيضاً لم تكن لغة قصصية مقبولة يمكن أن نتعاطف معها لهذا التشكيل الهلامى فالتكرار والتشبيه والسرد الجاف أحال التكثيف إلى كلمات مملة ــ وكأنها غير مكثفة ــ لافتقادها العنصر الفنى حيث إن تشبيه اقتلاع جذور الأشجار وكأنه الظفر من اللحم تارة أو أقدام عارية تارة لم يكن مبرراً فنياً فى لغة القصة التى تحتاج بقدر الإمكان إلى التلميح غير المباشر .

(أبصرت الشجر يمشى على جذوره فكأنها أقدام عارية راحت تتآكل تتآكل ، واخضرار الورق يشحب ثم يصفر ويدكن ، وأخيراً يتساقط الشجر ميتاً بعد مشاوير قصار جد قصار) ص ٣١ وفى قصة « البشر الثلاثة » أجدنى أمام كم هائل من أسماء الموصول المتلاحقة (التى . . الذى . . الذين) ومن أول سطر أجد لفظة (كنت) مكررة كثيراً .

(عندما كنت فى العاشرة كانت أمنية حياتى أن أترك المدرسة وأعمل ماسحاً للأحذية . ذلك لأننى كنت أذهب بأحذية البيت التى نحتاج لإصلاحها والتلميع إلى محل « الانترتاوى » العتيق الغائر فى الأرض) ص ٣٤ إن الكاتب يستخدم بكثرة اسم الإشارة واسم الموصول وصيغ الفعل المنسوخ من خلال السرد مما يدل على إصراره بربط الجمل ببعضها فى سياق الحدث الواحد . فإذا كان هذا الإصرار يؤدى الى اللجوء السهل للمعنى المباشر غير أنه لايخدم التوظيف الفنى للبناء القصصى حيث إنه يحيل السرد الى لغة خطابية عالية قريبة من لغة الصحافة وبعيدة عن اللغة القصصية التى تعتمد على التلميح والإيحاء . أما من حيث المضمون فالقصة تنحصر فى مكان واحد هو محل « الإترتاوى » العتيق الذى يرمز إلى التأثير المكانى فى جوف الذكرى على امتداد العمر ولكن هذه الفترة الطويلة بالإضافة الى الرجال الثلاثة وصاحب المحل والراوى فكل هذه الشخوص لم يكن لها أى أبعاد سلوكية تجعلنا نتعاطف معهم وأضعفوا الموضوع فتلاشى تأثير التكثيف فى القصة .

إذن فالتكثيف فى مثل نوعية هذه القصص يجعلها ممسوخة المعالم ويفقدها مبرراتها الفنية فى عناصر الدقة والتحكم ويشعرنا بعدم تلقائيتها رغم أن المخزنجى يمتلك أدوات القص التلقائى

فلا داعى لأن يخنق هذهالتلقائية من أجل عنصر التكثيف . . وتحضرنى هنا أكثر من قصة له ــ خارج المجموعات ــ مثل « صورة تذكارية من رحلة فى هامش الدنيا » و« الفيران » و« أمام بوابات القمح » وبغض النظر عن مدى طول هذه القصص أو قصرها ولكن بلاشك إن اللغة فى مثل هذه القصص كانت تلقائية ومنسابة وتلوح فى أفقها تباشير السرد الروائى .

فقرة قصيرة عن تنويعات اللون الأخضر

اللون الأخضر هو اللون الغالب فى « رشق السكين » وله رموزه وأبعاده المختلفة فهو لايعنى فقط رمز النماء والحياة فى قصة « بعد الغرب » وإنما يعنى أيضاً رمز التعفن والتشوه فى قصة مثل « فى حضرة الجذام »

كانت الأكف كتلاً شائهة من اللحم ترفد جذامات صغيرة من بقايا الأصبع التى تساقطت أطرافها . كانت كالسلاحف صغيرة تتحرك أرجلها ببطء راعش . وكانت الوجوه كتلاً شائهة أيضاً)ص١٧ فمن المعروف أن هذا المرض الجلدى يصيب أطراف الجسم باخضرار داكن وندوب القروح والتسلخات وبالمناسبة فإن التكثيف هنا خدم تماماً هذه القصة وتبلورت فكرة تجسيد التشوه الاجتماعى شكلاً ومضموناً وكان الرصد يعمق الحالات الداخلية حين تنتهى القصة بالشزوفرانيا الجماعية أثناء أداء الرقص الجنونى الذى احتواهم .

واللون الأخضر فى قصة « مدينة الاختناق » هو رمز الوحشة والاغتراب

(لم تكن بالحجرة نافذة واحدة وكانت جدرانها البالغة الارتفاع مطلية بلون آخر قابض لعله كان « الأخضر تراب أو كان السقف الجهم بعيدا جدا وقد غرزت به لمبة صغيرة تبعث بضوء كاب) ص ٢٠ وفى قصة « رشق السكين » يعمق الكاتب دلالات وأبعاد اللون الأخضر المذبوح الذى نتعاطف حياله للمناخ العدمى . أن الإنسان هنا يحلم بامتلاك سلاح الانتقام لقتل الشر ويظل يتدرب على فطرة العناصر الطبيعية وتقتل الشجر والأغصان ولكن الشر يظل قائماً ولا ينتهى ولعل ذلك يرجع الى الحكمة الإلهية فى اقتران الخير بالشر حتى نزداد تشبثاً بالخير والحب فالله جل شأنه يعلم ما يحيق بالبشرية من شرور من ذات البشرية نفسها لتظل دائماً فى إذعان ورضوخ إليه فهو الرحيم الأبدى الدائم ولو بقى الخير وحده بدون الشر لفتر إحساسنا به .

(صارت الأوراق هشيماً أصفر تذروه الريح ، فتعرت الأغصان ، وذبلت متعفنة العناقيد ، وانحسر الظل عن رأسى . انحسر الظل ، إذ ماتت العنبة ، بينما الأعور مازال فى المقابر ، والجلف تحت شجرة التوت والولد الشرير يتربص بى . . مايزال)ص٣٣

.وفى قصة « تحت المطر » يتجسد القهر والفناء فى مزيج اللون الأصفر بالأزرق ــ هذا المزيج ينجم عنه الأخضر ــ وانهيار الإنسانية من عناصر الطبيعة

(أخذ الرجل يحاول الانضمام بهيكله الصغير الى كتلة البشر المسرعين تحت المظلات ، مستسمحاً : بوجهه المفعم بالابتسام والإيحاء والترجى ويتساءل عينيه اللتين ادخرتا فى الحدقتين كل ألوان بحر هذه المدينة « الأزرق » وأيضاً لون الرمل « الأصفر »ص٦٧

والمخزنجى يستخدم كل الألوان فى قصصه بإحساس الفنان التشكيلى ولكنى أحسست باللون الأخضر عنده ليس مجرد لون بل معنى ورمز .

الطفولة فى الطبيعة وداخل الأسوار

أين العصافير ؟!

بهذا السؤال الذى يكرره المخزنجى كثيراً فى قصة « العصافير » نجد الإجابة فى القصص التى تناول عالم الطفولة الضارب فى جذور الطبيعة أو المحصور داخل الزنزانات ففى أول قصة ــ هذه اللحظة ــ نجد مفهوماً جديداً للظلمة

(بدا العالم حولى كأنما ولد من جديد فى هذه اللحظة . بدا طازجاً وأليفاً خلال صفاء الظلمة ، حتى إن هواء الليل البارد قد استحال نسيماً يرطب جبهتى ، ويملأ صدرى بالانتعاش) ص٥

فالظلمة تعنى الانقباض والكآبة والوحشة ولكن هنا تغير هذا المفهوم حيث صارت الظلمة صفاء ونقاء حينما ينقطع التيار الكهربى فجأة فى الشارع الطويل فتتجسد الأشياء فى الظلام لتشارك الإنسان فى غنائه ووحدته وتتحول الى أرواح هائمة لتعمق عالم الشفافية فنكتشف أن الظلام الحقيقى هو داخل الإنسان وليس خارجه . فى هذه القصة ينسج الكاتب علاقات الوحدة والانطواء بالعالم الخيالى الرائق لتتصاعد فى الظلمة أغنية تلقائية ويخشى الإنسان عودة التيار بغتة . إنه نفس العالم فى قصة « يوم للمزيكا » عندما يتلاقى المسجونون فى حوش السجن بأطفال الملاجىء الأيتام . هؤلاء الأطفال الذين فقدوا حنان الدفء الاجتماعى والأبوة حين يغنون فيتصاعد غناؤهم شجياً صادقاً ويستمع لهم المساجين ويتخيلونهم أبناءهم .

(٥)

وحين كتبت الخطاب رآه حبالا تقيّده فاستدار إلى
تابعيه ، فقالوا :

تزندق منذ الشباب وحلّت به لعنةُ الفكرِ
قال الأمير : خذوه

وسفيانُ يقطع من كل شِلْوٍ فيلقيه فى الزيتِ
والنارُ ألسنةٌ غاضبة

○ رؤيا

قال ما بيمينك يابن المقفعِ ؟ قلت : القلم
قال ألقِ به يجمع الآن ما شتتوا
من عيون وأُذْنٍ وفمٍ
ستسمّى الحصان حصاناً
وتجعل منه مطيّتنا الطيعة
وتسمى الرجال رجالا ، وهذا الأمير الأصم
سوف يرغمه الكاتبون على أن يشاورهم
أو تسترد الجماهير بيعتها الضائعة

مهدى بندق



دثار

محجوب موسى

تدثرتِ بى حين ثارت رياح الشتاءْ
وأحكمتنى حول هيكلكِ المرتعشْ
وحين سرى الدفء فى جسمكِ المنتعشْ
نضوتِ الدثار وكوّرتِه . . . ثم ألقيتِهِ للهواءْ
ولكنْ خيوطىَ ترفض أن تستجيب لهذا الجفاءْ
فمازال عطرك ينبض فيها حياه
يعيد الذى بيننا نأمة نأمة . . . . لُحمةً وسدَاه
فماذا تقولين للهجر يأكُل من نفسهِ ؟
سيفنى كمثل الشموعْ
وحبّى أنا سيضوَع
يغطّى شذاه جفاك
وحين يجىء الشتاء . . وأغدو دثارا
فسوف تموت عليه يداكِ

الإسكندرية : محجوب موسى

شعر | قصـائد قصـيرة

(١)

حينَ أحدق فى عينيكِ
لا أرغب فى أن أكتب أشعاراً أخرى

(٢)

إن ضاقت فى عينيكِ الدنيا
هذا قلبى
ينفتح أمام عيونك سهلاً ،
ومروجا وربيعا ،
وحكايات طفوله !!

(٣)

قلبى طفلٌ
وأنا أعلمُ
أنك عاشقة الأطفالْ

(٤)

يتوقع منى هذا الليل المغرور
أن أسهرهْ
لكنى
خالفت ظنون الليل المغرور
ونمتُ

(٥)

مجنونٌ شباكى بعصافير الصبح
لكنَّ عصافير الصبحِ تحَنْ
بشبابيكِ أخرى

(٦)

دق الهاتف فى منتصف الليلِ
فقلتُ
من يطلبنى فى منتصف الحزنِ
أصحابى رحلوا
وحبيبى ضاع بمنتصف الدربِ
لكنَّ الهاتف ظل يدق ويعوى
حتى أيقظ نصف دجاجات البيتِ
فسحبت غطائى
وغفوت

(٧)

حين يخبرنى الأهل أنك قادمة
يبدأ البيتُ رحلته للنظامْ
كل شىء يغادر موقعَهُ
الفؤاد ، الأوانى ،

الحنينُ ، الملاءاتُ ،
نافذة الحجرة المقفله
ثم تحدث فى داخلى الصلصله
ثم تأتينَ ، أصمتُ ،
يمضى بنا الوقتُ ،
تمضينَ للبابِ ،
أهمس فى داخلى :
سأحدثها المرة المقبله !!

(٨)

لماذا يثور الجواد العتيقْ
ــ لأنَّ الطريقْ . . . . . .
لماذا يذوب الفؤاد الصباح ؟
ــ لأنّ الجراحْ . . . .
لماذا تئن صوارى السفينه ؟
ــ لأن الرياح . . . .
لماذا تعود العذارى حزينه
ــ لأنَّ المدينه . . . .

(٩)

لو أنَّا أنزلنا هذا العشق على جبلٍ
لتفتتْ
وبقيت أنا
مفتونا بالدهشة فى عينيكِ
ياأنتِ

(١٠)

حين مرت فتاة من الضوءِ
تلبس حلم الحقول
وتمشى كراقصةٍ هزها العشق
صار فؤادى مخازن للشعرِ
آخذ منها متى شئتُ
عند قدوم السنين العجافْ

نجع حمادى : عزت الطيرى



محمد فهمى سند

شعر

صورة شخصية للسيد مستريح البال

لم يكن يتعاطى كلام الكتب ،
(إنّها همهمات النُفوس الملولة)
لم يكن ينْحني للعواصف ،
حين تكسِّرُ أعمدةَ البرق ،
والشجرَ المتكبّر ،
فوق سطوح الخيال . . . ! !
لم يكن يتمدَّد فى الليل ،
حتى يشاهد أخبارَنا ،
فى مرايا الحضارة ،
أبطالَنا فى دروب الحروب
لم يكن يشرب الشاى بعد الغداء ،
وبعد العشاء ،
وفى سهرات التّعب . !
ولكنه يُغلق الباب عند المساء ،
ويفتحه فى الصباح ،
ويذهب للحقل يَرْويه من شوقه الغضّ ،
أغنية ساذجة . . . ! !
يشرب الماءَ ،
يأكل خبزاً ،
ويُلقى بأعضائه تحت ظلّ السُّحب . !
يصحب النّاى ،
يقاسمه عشقه للوجود . !
فإذا داعَبَتهُ النُّسيْمَات راقصَها ،
وارْتوى من شذاها ،
وظلّ يراقصها فى حقول الربيع ،
إلى أن يؤذِّن « ديك » الخِتَام ،
ويَرْمى بأحزانه فوق نهر العنب . . . ! !
ضاحكٌ للغبار الذى يتطاير ،
من أرجل الخيل ،
حين تعابثها لحظة الدفء ،
والرغبة الجامحة
ضاحكٌ لرحيل الطيور المباغت ،
قبل انْفلاتِ النّهار . . . ! !
ضاحك لرجوع النجوم الحيارى ،
تشعشع فوق رؤوس الجبال
ضاحك للدموع التى تتحدَّر ،
من أعين العاشقين ،
يراها سذاجة قَلْبَيْن ،
لم يحلها بالمحال . . . ! !

سَأَلَتْهُ الكوابيس ،
عن ليله المستحمّ ،

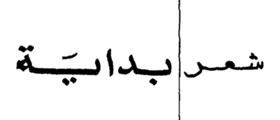
بماء المناءة ،
أغمض عينيه . . غنَّ ،
وأطلق للحلم أفراسه القزَحيَّة
سألته الفصول عن الليل ،
أخرج من جيبه قمراً ،
ظلّ يشدو على ضوئه ،
فانْحنَتْ نجمةٌ تفرش الأرض زهراً ،
وظلاً وماءً ،
ولحناً يُغطىّ الفصول ،
بأثوابه العبقريّة
سألته الكآباتُ عن وجهه الشّفقىّ ،
فقهقه ،
عن ثغره المتبسّم ،
أغْفى قليلاً ، وقـهقه ،
عن سرّ تلك النُجيْمات ترحل ثم تؤوب . . فقهقه ،
عن عمره المتفجرّ بالضحكات ،
فقهقه ،
ثم تجرَّع من راحَتَيْه مياه الشُّروق ،
وراح يراقص غُصناً طريًّا ،
إلى أن تولَّتْ كآبات تلك السُّوَيْعَات ،
خلف السحاب المثار . . . !!

كنتُ يوماً صديقاً له ،
قبل أن يَعْبَثَ الزمن المتغضّنُ بالقلب ،
نعدو على صفحة العمر ،
نغمس أفراحَنَا فى الحقول ،
فتنمو شجيراتُ وردٍ ،
تدُاعب وجه الفراشات ،
نزرع فوق الشواطىء أحلامَ قَلْبَيْنْ ،
لم يعرفا الحزنَ والسُّهدَ ،
والأمنياتِ البعيدة . . . !!
ظلَّ يعدو على دربه المتَفَرِّد ،
لم تستطع قدمَاى ،
مجاراة هذا الوثوب ؛
فغُصْتُ بطين الأمانى ،
أكشِّفُ ما طمَرَتْهُ المجازات والصّور اللولبيّة
جرفتنى الحكايات ،
والكلمات التى نمقَتْها عقول الخيال . .
ووهمُ الوصول إلى الحكمة الأبديّة
بينما سار ،
يرمى بأوراقه للرياح ويشدو ،
يُكوِّر حكمته بين شِدْقيه ،
يبصقُها فى التُّراب ،
ويرقص حتى يغيب النّهار . . . . !!

حين هبّ الغبار على النّهر ،
لم يترك الناى ،
ظل يداعب عصفورةً فوق غصنٍ بعيدٍ ،
ويصرخ : ماللغبار وللنّهر ؟ ! ،
إنّ أراقص عصفورتى الذهبيّة . . !
ذات يوم . . . ،
رمتْ بى خُطَاى ،
إلى حيث كنَّا نُسَابق أيامَنَا ،
فارْتَمَيْتُ على كومةٍ من هشيم الحقول ،
أقلِّبُها بين كفّى . . وأبكى ،
فيختلط الدمع بالضحكات الشّجية . .
جَاءَ ،
يلقى بخطواته المثقلات ،
على جبهة الأرض ،
مرتعش الكفّ ،
يبكى ،
ويلهث ،
حتى رآنى ؛
فلملم خطواته ،
واستدار . .

القاهرة : محمد فهمى سند

سامح درويش



لحظةً .. ثم نُصْغى لصوتٍ يُهلّ   وينساب فى همسات الأصيلَ
« .. هذه الأغنيات التى جمعتنا   وكانت لنا فى الطريق الدليل »
يُقبل اللحن ، والذكريات الحزينةُ   تنمو عليه ، كنبتٍ ظليل
والنفوس الحيارَى تذوب احتراقاً ، وأرواحنا فى صداه تسيل
لحظة .. ثم يبدأ ، بعدَ احتراقِ النفوسِ ، رحيلٌ إلى المستحيل

رحلتى ابتدأت مِن هنا ، .. وأنا   عاشق زادُه الحبُّ عند الرحيل
مِن هنا .. حين قالوا بأن الهوى   غاية ليس نحوها من سبيل
من هنا ــ يا حبيبةُ ــ كان التحدّى   وكان العنادُ الذى لا يميل

رحلتى ابتدأت من خلال عيونك ، والدربُ عمر طويلٌ ــ طويلْ

عشقُك البدءُ ــ أعرف ــ ما قبله كان لا شىء ، والبَعْدُ سرٌّ جميلْ
يختفى خلفَ أفْقٍ من الأمنيات ، ويبعث منها الضياء النبيل
عشقك البدْءُ ، .. ما أروع البدءَ   حين يكون اختياراً بغير بديل

سامح درويش

محمود عبد الحفيظ

شعر

الانحناء مرة

وأنحنى
ويستبيحنى الميعاد والمصادفة
وحين يطلع النهار ؛ . . .
تشكّنى سعادتى . .
تفور فى عروقى الدّماء . .
والكبرياءُ . .
والطبيعة المخالفة
تحوطنى العيونُ . .
والظنونُ . .
والنّصائح المجرّبة
واللاّفتات . .
والمقاطعُ المدرَّبة :
« هوِّنْ عليك يا صديقنا . . . .
فالكبرياء فى زماننا . . عزيزةٌ مكلِّفة »

وأنحنى . .
ويصبح الرضا وسيلة . . وغاية . . وعادة . . . .
. . . . وفلسفة

وأنحنى
وأصبح الموصوف والصِّفة

وحين يطلع النهارُ ؛ . . . .
تلسعُ الأشياءُ رأسىَ الملبَّد الغيومْ
وتنقر النوافذَ الهموم . . . . أُرسلُ النداء :
« بساعة . . فى هدأة العيون والخواطِر . .
من يشترى . . . . . . قناعتى المزيَّفة ؟ »

وأَنْحَنى . .
وفى الدِّماء تنحنى إرادة الحياة
أموت فى الطريق . .
بين حجرتى . . ودورة المياه
وحين يطلع النهار ، . .
ـ « ياليته . . لا يطلع النهار » ـ
تقول صفحة الوفاة :
« الشاعر العظيم . . . .
هل تذكرونه ؟
بالأمس بعد عمرِه المشرِّف الطويل
وشعرِهِ المنمق الجميل . . . .
يا ألف حسرة عليه ماتَ فى الحديقة المكيَّفه

وأنحنى . .
والانحناء (مَرَّةً) . .
لكل شىء ها هنا يُبيحُنى

وأَنْحنى . .
لأننى . .
يُريحنى . .
ـ « هل قلت صار الانحناء عادة ؟؟ » ـ
أن
أَنْـ
حَـ
نِ . . وأنـحـ نـى ى ى ى

كفر صقر شرقيه : محمود عبد الحفيظ

شعـــر

أفاعى الأرض تنهشنى

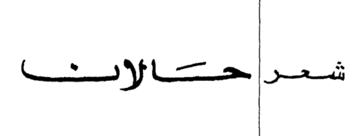
عبير عبد العزيز

وتحملنى توابيت المنايا فوق مصلبةٍ
وتلقينى على جبلٍ
بوادٍ غير ذى زرعٍ
ولا ضرعٍ
وتسكب فى شرايينى أفاعى الأرض
أصنافاً من الأحزان لا أدرى مذاقتها
وتحوينى
وتطوينى . . خطايا الكون
فى عسفٍ
وفى خوفٍ أحاول صدّها عنى
ولكنّى
أجدد بيعة الأحزان للكهانِ
أرسمها ــ جفونا فوق عينىً
تظلّلنى . .

أقدّمها مراسيها لعقرب معبد الوادى
أعانقها تعاويذاً ، وأوراداً لتحمينى
وأسكب فيض أحزانى
دموعاً من بحور القهر ، تروينى
أسجلّ تلكمُ الأحداث فوق جدار معبدنا
لترويني
أسجلها على الجدران مظلمةً
لأجيالٍ وأجيالٍ
لعلّ الظلم ينقشعُ
لعلّ الشمس تطلعُ فى قراطيسى
ضياءً لا لظىّ يقعُ
على الجدران يحرقها
ويفنينى . . !

أسوان : عبير عبد العزيز

عبد الستار محمد البلشي



حالان ، والقلبُ ارتحالٌ للمدى ، والصومُ جُنَّةْ

- ١ -

حالٌ يراودنى غداةَ البينِ
يُمطر سِكتى ندماً
ويقرؤ نى انتظارَ الدفءِ
ترسله الشموس المستكينةُ خَلف نَافذَةٍ
مطرَزةِ الحَوافْ
ويمدُّ أبسطةَ الكلامِ ، فنلتقى زُمرًا
نكابُد وَجدَنا حتى انتصافِ الليلِ
نقرأ وِردنا حتى انبلاجِ الفجرِ
ننعسُ للمساءْ
والبوحُ معقودٌ على قَسمَاتِنا ، مُهرًا حرونْ
يتقلدُ اللغةَ الجسورة بُرهةً
كى يرتقى دَرَجَ النبوءَةِ
يرسلُ اللغةَ الكهانةَ ، والتمنىْ
ويرود أرصفة اللقاء الموسمى
ليجتلى النجمَ البعيدَ ، بكلمةٍ مَحْمومةٍ
بين التراتيلِ ـ الهتافْ
يجتاز أروقةَ البلاد إلى الفضاءِ

ويستوى سيفًا ورغبةْ
ويُجَالدُ الليلَ العصى برمحه ـ المحنيّ
ذى الشُعَبِ الثلاثْ

ـ ٢ ـ

حالٌ يمد رسائلَ الصمتِ المجفَفِ بيننا
ويبيع أحلامَ الفراشةِ بالذهولِ
ويرتجى أمنَ السكينةِ بالمثولِ
ويعتلى السَّمت الصموتْ
ويسدُّ بين عيوننا والشمسِ نافذةَ الحنينِ
فنرتدى رَهَجَ التراجُعِ
نصطلى الحرفَ المحايدَ
وانتحارَ الأسئلةْ
ونعايشُ العمرَ الخريفى الملامحِ
وانشطارَ القلبِ بين سحابتينِ
سحابةٍ تأتى . . .
بما لا تشهى الأرضُ البَوارْ
وسحابةٍ ـ تنسابُ عبر الأفقِ ـ
تحملُ للمدى . . صوتَ انكسارْ

****

حالآنِ ، والقلبُ ارتحالٌ للمدى ، والصومُ جُنَّةْ

بركة السبع ـ عبد الستار محمد البلشى

ناجى عبد اللطيف

شعر | هل المزن تحمل غير المطر

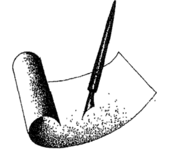
لأنَّكَ ، حين تغادرُ وجه البلاد . .
تصيرُ الحكايا بلونِ الدماءِ .
بلونِ السؤالِ . .
بلونِ الجدار المقابلِ . .
لون السفرْ . !
أخافُ الرحيلَ . .
وتهربُ . . لكنهُ القلب هذا الذى يخفقُ الآن .
وتهربُ . . لكنَّهُ الجرح هذا الذى يطلع الآن .
فكيف الفرار . .
وكيف القرار . .
وكيف تصيرُ المسافة بينى . . وبينكَ قوس قزح .
وكيف تصير خريطة قلبك حين تعود .
وكيف تصير الحكايا بعينيك . . ،
(لحظة أن يُفتح البابُ . .
ندخل فصلاً جديداً . .
من العمر . .
والحبِّ . .
والشعر .
والأسئله .)
هل الجرحُ يحملُ غير النزيفِ . . ،

وغير الخريفِ . .
الذى يعْتلى صهوة القلبِ . .
(ذاك المسافر عبر تخوم السواد المكابرِ)
أنتَ على البعد . .
ما زلت تعْلكُ خطواً هزيلا .)
يردُّكَ عن أن تُعيدَ الصباحَ إليكَ . ،
فردَّ إلىَّ سنينَ العُمُرْ . ،
ودَرباً وَعر .
ور د إلىَّ بقايا النشيج . .
ولون الأريجَ
وحلم السفر
هل المزن تحمل غير المطر . ؟!
(وحين تعودُ . . . ،
أفرق فى البحرِ طيرى . . . ،
وأهربُ . !
تأتى النوارسُ بالحبِّ . . والحُلْم . .
لكننى الآن أسقطُ . . . ،
من وطأةِ البوحِ والأسئلة
فأنت كما أنت . . ،
لاتستريحُ بعينكَ عينى . !

فكيف أسلِّمُ للموتِ . . لَكْ ؟!
وكيف أردُّ عنْك الغناءَ الهزيلَ . .
وأَدفَعُ عنكَ سؤال المَلَكْ ؟
فأنت كما أنت . .
لاتستريحُ بعينيكَ عينى . !
فهل تدركُ الشمس قبل الأفول . . ،
وقبل بلوغ مصبِّ النهرْ ؟)
هل اُلمزنُ تحمل غير المطر ؛ ؟
فكيف يضيعُ بعينيك ضوء النهارِ . . ،
وتلك القوافل مرَّت عليك . ،
فلا أنت أسْلمتَ للصبح عينا . ،
ولا أنت حاذيتَ ضوءَ القمرْ . !

الاسكندرية : ناجى عبد اللطيف





القصــــة

○ الليلة تزوجت أختى — منى حلمى
○ لســـعة نار — يوسف أبو رية
○ علامات الاستفهام — محمد سليمان
○ الراقصـــة — شوقى فهيم
○ المجنـــون — سمير رمزى المنزلاوى
○ حكاية من الزمن الردىء — سمير الفيل
○ الرصـــد — بدر عبد العظيم محمد

المســـرحية

○ سالومى — محمد سلماوى

مـــنى حـــلمى

قصة: الليلة تزوجتْ أختى

أشعر أننى لست أنا فى هذا الثوب الطويل المخصص للسهرات . أكثر من مرة أوشكت على التحرر منه ، وقبل أن أفعل تستعيد كلمات أختى فى الهاتف منطقها ، تسبقنى وتبقيه بإحكام على جسدى فاقد الهوية : «ألا يكفى أنك لا تضعين ماكياج ولا تذهبين لتصفيف شعرك ، تريدين أيضا الظهور بثوب عادى فى مثل هذه السهرة ؟!»

أقود سيارتى الصغيرة متجهة إلى «أوبرج الأهرام» حيث مكان الحفلة . الطريق من بيتى فى «الجيزة» إلى «الأوبرج» ليس طويلا لكن تدفق الخواطر فى نفسى وتداخل مشاعرى . جعلانى أشعر أن المسافة ليست بالقرب المعهود .

لم أذهب أبدا إلى «الأوبرج» ومع ذلك تربطنى به علاقة بدأت منذ طفولتى . ذات يوم ، كنت أتفرج على بعض الصور القديمة لأمى . توقفت عند صورة أُخِذت فى «الأوبرج» ، وتحتها كُتب التاريخ بلون أسود فى عجلة من أمره . تظهر أمى فى الصورة وسط مجموعة من الناس ، حزينة وشاردة . أثارت الصورة فضولى . أخذتها ضمن محتوياتى ، وسألت أمى عن سبب الحزن والشرود . قالت وفى عينيها احتضان مرحّب بفضولى : «فى تلك الليلة كنت مدعوة إلى حفل فى «الأوبرج» ضمن مجموعة كبيرة من زملائى وزميلاتى الأطباء والطبيبات . ذهبت الحفل وأنا أشعر بانقباض لا أعرف له مبرراً . ولم يمض وقت طويل حتى جاءنى تليفون يخبرنى بأن أبى فى حالة تعب شديد . فقد كانت عادتى أن أترك العنوان ورقم التليفون كلما خرجت . تركت الحفل مرتبكة . حتى إننى نسيت الشال الصوف الذى كان معى . أسرعت إلى البيت . فإذا به قد فارق الحياة» .

منذ ذلك التاريخ البعيد وأنا أتساءل : هل يشعر الإنسان مسبقا بموت مَنْ يُحبّ منذ ذلك التاريخ البعيد ، وأنا أحمل «للأوبرج» ، هذا التساؤل الذى لم يرد عليه حتى الآن . منذ ذلك التاريخ ، أحمل له حذراً من الإجابة . الليلة ، ترى هل يرد ، وكيف .

بعد لحظات سأشهد زفاف أختى . وعيت فى الدنيا على قول يصفها بأنها ليست شقيقتى يقولون «أختك فقط من الأب» وكم حيرنى الفرق لوقت طويل ، بعد لحظات ، ستتزوج أختى الوحيدة . لا أكاد أصدق الأمر . لا أكاد أستوعب مرور الزمن . حقا ، كبرت أختى،شىء جميل أن تكبر أختى وأنا لم أكبر بعد . أوقفتنى المقارنة . إذا كانت حقا كبرت فلابد أن أكون قد كبرت أنا الأخرى مثلها . . لا ليس مثلها ، بل أكثر منها . تذكرت أنها تصغرنى بعام .

أنا وأختى لم نعش أبدا معا . كانت دائما مع أمها والأب المشترك ، وكنت دائما أنا مع أمى . كنا نلتقى فى طفولتنا بين الحين والآخر . . وكان الصمت بيننا أكثر من الكلام . . وتمر السنوات ، تكبر هى وأنا أكبر ، ونكتشف أشياء تكبر بيننا . أصبحت صديقتى الحميمة الوحيدة ، وأصبحت أنا فى حياتها لحظة صدق نادرة . لم نكن نتوقع كل ما أصبح يثير متعة

تواجدنا معا . ولم نكن نتوقع تشابهنا إلى هذه الدرجة . فنحن نفلسف الحياة بشكل متقارب . أحلامنا أكبر دائما من قدرتنا على الحركة . .

أكتشفنا أن لحظات المعاناة تفوق لحظات الفرح . . نعشق الحرية والقراءة والسفر . وبداخلنا حنين لم يرتو لأصدقاء يدعوننا إلى جلسة مرح . واكتشفنا أن «الأب» كان ــ كما يقولون ــ مشتركا : ورثنا كرماً مبالغا فيه . ورثنا شكل انسياب العين . ورثنا لقب العائلة النازحة من الريف ، ورثنا حبا ممتداً لفعل الخير ، ورثنا عدم التلاؤم مع موج البحر .

تقاربت أنا وأختى إلى درجة شعرت معها أنها ــ بتشابهها معى ، واختلافها عنى ــ تعكس الجزء الآخر من نفسى ، أو الوجه الآخر لملامحى حتى صوتها يشبه صوتى . والليلة ، تتزوج . الليلة يتزوج الجزء الآخر منى .

ولأننى أحبها ، سألتهاكثيراً إن كانت تحبه إلى درجة الاشتياق للزواج منه . لأننى أحبها ، أحببت ــ لأول مرة ــ فكرة الارتباط . ولأننى أحبها ، وافقت على الدعوة ، رغم أننى أعتذر عن حفلات أقرب الأصدقاء،ولأنها الجزء الآخر من نفسى ، أتحمل الثوب الذى يفقدنى شعورى بنفسى .

دخلت بسيارتى إلى «الأوبرج» . عدد كبير من السيارات يقف عند المدخل . عدد كبير من الناس ينتظر . نزلت من السيارة لمحت شجرة وحيدة . اتجهت إليها . أسندت ظهرى أرقب ما يحدث وأنتظر مجىء أختى أنظر إلى الوجوه . لا أشعر بالراحة ، ولا أشعر بالألفة . البعض يحاول تخمين من أكون . . البعض يحاول تقدير تكلفة الثوب الطويل . كم أكره الانتظار خاصة إذا شاركنى فيه آخرون قالت لى أختى : «لن تكتمل فرحتى إلا بمجيئك» . أخذت أستعيد هذه الجملة كلما هاجمنى الملل لقد جئت يا أختى ، أما أنت . . . . توقفت خواطرى على ضجة مفاجئة تقترب من المكان . وبعد لحظات تدخل أربع سيارات مزخرفة بورق ملون ومغطاة بالورود ، يسبقها زغاريد وتصفيق على إيقاع لحن يذكر العروس والعريس . أدهشتنى نفسى وهى تحاول التركيز فى التقاط طقوس أول زفة أراها فى حياتى .

أختى فى فستان أبيض طويل . تضع طرحة بيضاءممتدة من الرأس إلى الأرض ــ شعرها منساب على كتفيها . . الفستان يلمع . الطرحة تلمع عقد حول الرقبة يلمع . الماكياج يلمع . شعرها يلمع . لكننى كنت أبحث عن لمعان عينيها الخضراوين . هو ، بجانبها فى بدلة سوداء تلمع . شعره المصفف بعناية يلمع . يبدو أنيقا . يبدو عريسا .

يسيران ببطء على دقات الدفوف . وعلى إيقاع أغنيات الفرح . يوزعان الابتسامات والنظرات . فى المقدمة ثلاث فتيات صغيرات يحملن شموعا بيضاء طويلة . ومن الوراء والجانبين نساء ينثرن أشياء صغيرة تلمع فى الهواء . وتلمس رأس العروسة والعريس ثم تهوى على الأرض مستسلمة لضغط الأحذية اللامعة .

وفجأة ، يظهر شاب لا أدرى من أين ، صوته مرتفع ، فى يده كاميرا . ويخترق الناس بعنف دون كلمة اعتذار . يبدأ فى التقاط صور مع كل خطوة فى الزفة . استغرقت هذه الأمور كثيراً من الوقت . بعدها وجدت نفسى جالسة داخل قاعة السهرة . موائد كثيرة تم حجزها لأكثر من احتفال زفاف . أمامى مائدة طويلة مغطاة بمفرش أحمر مزخرف ببعض البقع بنية اللون ومتناثرة دون منطق،وفى لحظات امتلأت المقاعد الخالية المجاورة بعائلة أبى التى لا أعرفها . كما امتلأت المقاعد البعيدة بعائلات أخرى جاءت تعلن أنها الليلة فى حالة فرح .

بدأ الفضول فى العيون ، وبدأت الثرثرة العائلية . اقتربت منى سيدة ذات وجه بشوش . سألتنى : «أنت فلانة ، أخت العروس الكبرى ، أليس كذلك ؟» قلت «نعم» قالت «أنا عمتك الكبرى المقيمة فى الاسكندرية ، كنت طفلة صغيرة حينما رأيتك آخر مرة !! فرحت ، ليس لأنها عمتى ، ولكن لأن ملامحى مازالت فى ذاكرتها تبادلنا قبلة حملت إلىّ رائحة البحر . ثم أشارت إلى فتاة تجلس على مقربة من العروس قائلة : «ابنتى الصغرى ، وهذا زوجها الذى يشعل لها السيجارة» . تساءلت : «هل تزوجت ؟» قلت : «لا » وبدا التساؤل غريبا . فبعد فترة ابتعاد طويلة ، يكون من الطبيعى أكثر أن يسأل الإنسان عن عمله فى الحياة أولا .

تولت عمتى مهمة التعارف بينى وبين أفراد العائلة لم يظهروا جميعاالدرجة نفسها من الترحيب .لكنهم جميعا بلا استثناء أظهروا الدرجة نفسها من الاندهاش : «كيف وأنا أكبر من العروس لم أتزوج حتى الآن» جميعابلا استثناء ،أنهوا حديثهم السريع معى بكلمة «عقبالك» التى وصلتنى ممتزجة بالأسى والشفقة ، أكثر من امتزاجها بالمعنى البسيط للتمنى .

حتى الآن ، لم أكلم أختى قمت من مكانى وذهبت إليها . لم يكن الأمر سهلا . كان علىّ أن أخترق تداخل الناس وكلماتهم المهنئة،رأتنى أختى ، فمدت يدها تساعدنى على الاقتراب . مددت يدى . وتلامست اليدان . يدها اليسرى تلمع بالخاتم الذهبى ويدى اليسرى الخالية . قلت وأنا أقبلها : «مبروك ، تبدين رائعة الليلة» قبلتنى . نظرت إلى الثوب الطويل وقالت :

«أشكرك على المجيء به» ولأنها الجزء الآخر من نفسى ، لم تقل لى : «عقبالك» . قدمت التهنئة للعريس الذى ردّ التهنئة بيديه أكثر منه بعينيه.

عدت إلى مكانى بإحساس مَنْ أزاح عبئا ثقيلا عن كاهله .

يفتح العريس علبة قطيفة حمراء ويخرج منها سلسلة تلمع . يصفق الجميع ويسألونه رفعها لأعلى ليروها بوضوح . يفعل مبتسما ، ثم يلفها حول اليد اليسرى لأختى . يحكم إغلاقها . وفجأة ، يظهر الشاب ذو الكاميرا والصوت المرتفع من مكان مجهول . يهرول إلى مائدة العروس والعريس ، ويطلب منهما قبلة . تتعالى أصوات الضيوف ، وتصفيق طويل يصرّ على رؤية أول لحظة حب خاصة . يقترب العريس من أختى ، تقترب أختى من العريس ، يسرى هدوء مفاجىء ، ولحظة تلامس الشفتين يلتقط الشاب الصورة ثم يعود المكان إلى صخبه .

أما أنا فقد أوقفت لحظة تلامس الشفتين فى مقارنةمع لقطة أخرى يرجع تاريخها إلى ما يقرب العام . كنت فى زيارة لأبى ذات مساء سمعت أصوا تا مرتفعة آتية من حجرة أختى دخلت الحجرة ، فإذا بأبى وأختى فى مناقشة محتدة أقرب إلى الشجار يقول لها : «رغما عنك ستتزوجينه . أصغر منك تزوجن ولديهن أطفال الآن . ماذا تنتظرين . وهو عريس لا ينقصه شىء ، يكفى أنه ابن عمتك» ترد أختى بعصبية وغضب : «لن أتزوج بهذا الشكل ، و بالذات لن أتزوجه ولو كان آخر رجل فى الدنيا» . حاولت التدخل لتهدئه الأمر وقبل اكتمال محاولتى ، فوجئت بصفعة مدوية تهوى على وجه أختى . تجمدت لما رأيته . أذهلتنى بصمات أبى الغليظة على بشرتها البيضاء . نظرت إلى أمها التى ردت قبل أن أسألها : «ابنته وهو حرّ فيها» أنظر إلى أبى فيقول لى : «لقد تأثرت بأفكارك ، هل تظنين كل البنات مثلك ، أنت السبب» مرة أخرى ، أتجمد فى مكانى ، ويصيبنى ذهول . أنظر إلى أختى ، تبعد عينيها الخضراوين الممتلئتين بالدموع والذعر ، وتجرى إلى الشرفة مهددة بإلقاء نفسها . يجرى وراءها ليترك بصمات على الخدّ الآخر . تجرى أمها خائفة من احتمال فقدان ابنتها ، وأجرى أنا هاربة إلى بيت أمى ، ومازلت بعد فى حالة ذهول . لكنه ذهول فى أعماقه رضا . ولحظتها أحببت أمى أكثر.لولا أنها طلقت من هذا الرجل وأخذتنى إليها ، لكنت الآن مع أب يعطى نفسه الحق فى أن يصفعنى لأن لى رأيا وليس لى زوج .

وأذكر بعد عدة أشهر ، أن جاءتنى أختى تقول : «حين عرفته أكثر أحببته ، تصورى بابا الآن لا يوافق على الزواج منه ، ويتشاجر معى كل يوم حتى أتركه لكننى أكدت له أننى لن أتزوج غيره ، فقال إنه لن يحضر الزفاف . هل تتصورى ما يحدث الآن وهو الذى ضربنى يوما لأتزوجه» .

الآن ، أثبت لقطة القبلة ولقطة الصفعة وأفكر : كم تختلفان ، وكم تتشابهان ! !

بدأ برنامج السهرة المصاحب للعشاء .

رجل تجاوز من العمر الكثير ، يدور بين الموائد ، يضع الأطباق وأصناف الطعام . ولا ينظر إلينا . فقرات متتالية من استعراضات الرقص ـ المتنوعة الملابس والأداء والألحان ، المتنوعة فى درجة الضوضاء ـ تحاول انتزاع التصفيق وابتسامات الاستحسان شىء مشترك لفت انتباهى ، جسم المرأة الراقصة شبه العارى ، شبه المتحدى لكل حركات تحرير المرأة من استغلالها فى العُرى . أتأمل الوجوه حولى ، الرجال ينظرون بنهم ، بشهوة ، وترتفع أصواتهم كلما تحرك الجسد بشكل أكثر إثارة . النساء ينظرن بأحاسيس يختلط فيها الأسى ، بالانزعاج ، الاستمتاع والحقد . أحس بالتعب ، وأحس بالاختناق ولم تكن العشر دقائق المعلنة كاستراحة ، كافية للراحة . إذ ما لبث أن أعلن عن وصلة الرقص الشرقى . . وتلقى الضيوف الإعلان بالصفير والتصفيق .

ورقصت الراقصة .

إننى عاشقة للرقص . وأمارسه كلما أتيحت لى مساحة واسعة ، وأنغام منسجمة مع مكونات دمى . ولا تتوقف حركتى إلا بانتهاء الأنغام أوبالإرهاق الذى أراه غير جدير برشاقة الموسيقى وكثيرا ما حلمت بأنى راقصة، وكثيراً ما كتبت عن عشقى للرقص ، وعن احترامى للجسد حين يتوحّد مع عزف الأوتار . ومع ذلك فإننى لم أستمتع كهؤلاء الناس بما تفعله الراقصة . لم تحركنى ، لحظة ، حركتها .

لم أر رقصا بل استعراضا للعرى المهتز . وأنا الرقص عندى فلسفة توحد العقل والجسد فى لحظة حركة . الرقص عندى مثل الجنس ، من الأشياء النادرة فى الحياة . الشيئان الوحيدان اللذان يسمحان بتوحد الإنسان . فى الرقص أو فى الجنس يصبح وحدة منسجمة راقية ، تسعى إلى شكل أعلى للوجود ، غير قابلة للتجزئة ، ولا تعرف التناقض .

مازالت الراقصة تهتز ببدلة الرقص اللامعة والمتغيرة مع كل فقرة تنتقل بين الموائد مبتسمة ، وتتسع ابتساماتها بضيق المسافة بينها وبين موائد الفرح . اقتربت من أختى وعريسها ، وقفت بينهما ، وهنا يظهر الشاب ذو الكاميرا ويلتقط صورة.ثم تدعوهما

للنهوض وتزفهما حول القاعة المستديرة . تفعل هذا مع كل عروس وعريس ، وكأن الأمر جزء من تعاقد العمل . ولا أعرف سبب التصفيق الطويل حينما تتوسط الراقصة مائدة الفرح وتشير بأخذ صورة . ومع كل زفة ، بدت كل عروس مشابهة للأخرى ، ويبدأ كل عريس مشابه للآخر . هى ، تتأبط ذراعه فى زهو ، وتحاول فى الخطوات المعدودة استعراض فستان الفرح ، والأشياء اللامعة التى قدمها العريس ، وتبتسم للراقصة أكثر من ابتسامها للعريس . هو ، يسير مختالا وكأنه يعرض ما يمتلك ، ويحاول بنظراته إقناع الضيوف أن عروسه أجمل عروس ، وما يلمع فى يديها أغلى ما يلمع فى القاعة . اختلفت أختى وعريسها فى شىء واحد . ابتسمت أختى لعريسها أكثر من ابتسامها للراقصة ، وهو كان العريس الوحيد المختال فى بدلة سوداء .

بعد لحظات ، طلبت الراقصة من الضيوف التصفيق مع الإيقاع وفى الحال صفقوا جميعا ، إلا أنا . نظرت الراقصة إلىّ مندهشة ، بل مستنكرة جرأتى على رفض طلبها . كانت الخاتمة لحنا من ألحان «فريد» تنهدت ارتياحا بعد أن تملكنى الإرهاق الشديد . فقد كان الشىء الوحيد الذى سمح لى بلحظة استمتاع . . ولحظة تذكر عشقى القديم لموسيقى «فريد» .

بعد انتهاء برنامج الرقص والعشاء . وقف الجميع وساروا وراء العروس والعريس يتبادلون الضحك والكلمات القصيرة . سبقتهم بصعوبة لأسلم على أختى قبل أن تتوه فى الزحام . كنت أعرف أنها ستقضى الليلة فى إحدى الفنادق ثم تسافر الغد فى رحلة شهر العسل . قبلتها مرة أخرى فى لحظة احتضان سريعة . . قلت لها : «اتصلى فور عودتك» ترد : «بالتأكيد وسنعرف مَنْ فينا التى ستغير رأيها» ضحكنا ، وضحك العريس وإن لم يعرف لماذا نضحك .

انتزعت لنفسى ثغرة بين الناس ولم أصدق تواجدى المفاجىء فى الهواء . جريت إلى سيارتى الصغيرة بشوق زائد أدهشنى،دخلتها . أحكمت إغلاق الباب . فتحت النافذة الصغيرة الجانبية من الناحية اليمنى . أدرت المحرك أدرت موسيقى هادئة سارت العربة الصغيرة تقطع الطريق فى هدوء مناسب مع الأنغام ، ومع نسيم الليل الداخل باستحياء .

ومثلما كان الذهاب ممتلئا بالأحاسيس ، كان أيضا الإياب . أشياء متداخلة أحسها وفى اللحظة نفسها أحس بنقيضها . راحة ممتزجة بتعب ، رضا يشوبه قلق . استرخاء يرقد بين توتر، تركيز الفكر الشارد فى التنوع . وضوح الرؤية المغلف بالضباب ، والتأكد السابح فى عدم اليقين لكننى فى الحقيقة ، كنت مستمتعة مع كل هذه الأمور . والسبب ليس لأننى أعشق احتواء المتناقضات فى اللحظة نفسها ، الأمر الذى جعلنى مغرمة بالفلسفة ولكن لأننى بعد لحظات قصيرة سأفعل الشىء الذى طال الليلة اشتياقى إليه . وبعد لحظات قصيرة سأخلع الثوب الطويل المخصص للسهرات . . بعد لحظات قصيرة ، سأستعيد شعورى بنفسى .

القاهرة : منى حلمى



يوسف أبورية

قصة لسعة نار

○ بعد أن تأكدت من متانة الحبل ، المربوط بفرع الشجرة العجوز النائم على حطب الدار ، أحضرت لوح الخشب العريض ، وثبته بطرف الحبل ، وطبقت الخيشة عليه ، وربطتها بقطعتين من التيل ، جلست بين الحبلين ودفعت رجلى بالأرض ، وصعدت إلى أعلى وهبطت إلى أسفل ، فانخلع الفرع قليلا وطقطق مرة واحدة بفعل ثقلى عليه ، وقلت : الآن وقد أعددت «المرجيحة» فماذا أفعل ؟ هل أصعد إلى ذكر التوت لأراهم وهم قادمون من بعيد فأكون أول المخبرين بقدومهم ؟ أم أنشغل بعمل ما فيأتون فجأة ، وأنا منهمك فى هذا العمل ، فأبدو كمن أخذ بحضورهم المفاجىء ؟

وفكرت فى أن أسحب الفأس الصغيرة وأقيم لى أرضاً أرويها من ماء الترعة ورأيت أن هذا سيجعلهم يقفون مندهشين من أرضى الصغير المخططة والمروية بماء ساقية من طين تكون بأعلى المنحدر .

ودخلت إلى الدار ، كان أبى لم يزل على فرشته بالصالة خلف الباب الكبير بانتظارهم وكانت زوجة أبى مع واحدة من زوجات أبنائها وواحدة من نسوة العزبة كن متواريات فى دخان الكانون يصففن أصابع المحشى فى الحلة الكبيرة المسودة القعر ، وكان فخذ ذكر البط السمين يبرز من تحت الغطاء الذى تسيل من تحته رغاوى تقطر على النار فيتغير لونها ، فسألنى أبى عما إذا كنت لمحت عربة على الطريق،قلت : لا وطلب منى أن أفرغ من لعبى لأراعى الطريق : قلت : حاضر ودخلت حجرة الفرن

وسحبت الفأس الصغيرة والكوز ، وزوجة أبى كانت قد لمحتنى بطرف عينها فسألتنى عما أفعل ، ودعكت عينها المحتقنتين بسبب الدخان قلت : ولا حاجة .

وجريت إلى الخارج ، تأملت «المرجيحة» مرة أخرى وطردت العنز التى كانت تشب على قدميها لتقضم أطراف الخيشة .

كان زرعنا يمتد ــ وراء السور ــ خضرة شاسعة تنتهى عند صف العبل المختفى فى دخان الهجيرة،ورأيت «أبو سليمان» عند التوتة البعيدة يقرب ورق الذرة من أفواه الماشية ويضع كفه فوق عينيه وينظر جهة الدار ، شافنى فأشار إلى فحركت له يدى يمنة ويسرة وقلت فى صوت لم يسمعه غيرى : لسّه .

على الجسر كومت التراب الناعم ، ثم فرشته على هيئة مستطيل ومسحته بضغطات خفيفة من كفى واختزنت كمية منه لصنع القناة والساقية ، وبالفأس صنعت خطوطاً صغيرة .

قبل أن ألمح السيارة مقبلة عند أول دور العزبة كنت قد انتهيت من رى الأرض وغرس الأغصان فيها وتركتها لتجف ورحت أفكر فى هذه الليلة التى سأقضيها مع أبناء الأخت الكبيرة المقبلين من المدينة وقلت لنفسى : هنا نحن سنعيد الليالى التى قضيناها فى البلد قبل أن يسكن أبى جدتهم فى هذه الدار سيضمون لنا كنبات حجرة الجلوس ، ونجتمع فوقها لنعلب «جمال المالح» و«أملك فى العش» وسأقف فوقها لأقلد لهم

خالق وهى تمشى بسمنتها كبطة مزغطة ، وسأؤدّى لهم دور الولد «سمير» الذى مثله على مسرح المدرسة .

وتمنيت لو أن أمى حققت رغبتى فى إحضار أمى وإخوتى فيسكنهم واحدة من حجرات هذه الدار ، لنكون بالقرب منه ، بدلاً من تركنا وحدنا مع أمى فى البلد ، بينما هو يقضى يومه ما بين الطاحونة هناك ثم العودة هنا آخر النهار ، ليكون قريباً من رجاله وزرعه ، ومن زوجته القديمة .

وقفت عجلة السيارة على حد حقل الصغير ، فمالت بعض الأغصان وكان عيال العزبة قد رأوا غبارها ، وسمعوا صوت موتورها ، فأقبلوا تاركين ألعابهم على الجسر واجتمعوا فى أسمالهم يتحسسون جسد السيارة الناعم .

رأيت أختى فى المقدمة إلى جوار السائق ومعها البنت الصغيرة أما «ميمى» وأخته الكبرى فكانا على الكرسى الخلفى العريض ، فتحت الباب الأمامى وسلمت على أختى ، ونظرت بابتسامة إلى البنت الصغيرة ، دون أن أسلم عليها ، وكذلك فعلت مع الآخرين كانت البهجة تزغلل عينى مما أحرجنى فى تحيتهم،ساروا خلف أمهم ، فأقبل عليهم أبى مرحبا ، وخرجت زوجة أبى تمسح يدها بذيل جلبابها ، وقبلت كل واحد منهم على خده والمرأتان اللتان تعملان فى خدمتها وقفتا على العتبة مشرقتين ومحرجتين من ملابسها المتسخة ، ومن رائحة الطبيخ التى تفوح منها .

أمرتنى زوجة أبى بإحضار مساند الكنب ، وجعلتها بين ظهور الضيوف والحائط الذى تنهار قشرته من كثرة الاحتكاك .

ووقفت أنا على العتبة أتابع ترحيب أبى بابنته ، وسؤاله عن زوجها والأحوال وكنت بانتظار أن يلقى إلىّ «ميمى» نظرة فأشير إليه بالقيام لنبدأ لعبنابعيداً عن الكبار وفى غفلة منى رأيته فجأة فى الجرن يسألنى عن العجلة الصغيرة التى قال أبى إنها ولدت هذا الأسبوع فقلت إنها بالداخل ، وسألنى عن الحمارة فقلت إنها بالداخل أيضا ، وجلسنا فترة تحت جذع الشجرة العجوز وكنت أهزّ المرجيحة الفارغة من حين لآخر ليلتفت إليها ، ولكنه لم يهتم وسألنى عن الجنينة التى بخلف الدار المقابلة ، فقلت هى جنينة «عبد الرحيم» يزرع فيها الجوافة والمانجو والليمون فطلب منى الذهاب إليها لنقطف بعض الفاكهة فقلت لا أستطيع فقال ولكن جدى يقول هى ملكنا ، فأوضحت له بأنها بالفعل تعتبر من أملاكنا ، ولكن القضية لم تحكم بعد ، فأبى الذى اشترى ــ بمشاركة أبيك ــ دور هذه العزبة بحقولها الصغيرة التى تمتد خلفها لم يضع يده على شىء منها فرجال هذه العزبة دفعوا أثماناً لها فى المحكمة ولابد أن تحكم لأحد من الطرفين وأبى يقول إنه سيكسب هذه القضية بحكم الشفعة فأرضه الواسعة هذه تعطيه الحق فى شراء الأراضى الباقية بما فيها العزبة وأصحاب هذه الدور قد فعوا فلوسها مؤخراً وهم فى صراع مع أبى حتى هذه اللحظة فكل يوم يسممون له نعجة . أو يقلعون له زرعة وأبى يقول إنهم مسلحون ولهذا فقد اشترى بندقية مرخصة علقها على عمود السرير ، ونحن نخشى أن نقترب منهم . وهم ينتهزون الفرصة لإيذائنا عدا شيخ العزبة الذى يزور أبى فى الطاحونة مرات كثيرة .

وعدنا أنا وهو نحو الدار لنشارك البنتين اللتين خرجتا فركبت واحدة منها «المرجيحة» والأخرى وقفت خلفها تدفعها من ظهرها ، والراكبة تطلق صراخاً رقيقاً به ذعر ودلع.وقفت معه جوار الجذع أنظر لعبتى بفخر وأتحين فرصة أن يطلبوا منى ركوبها لأريهم كيف أستطيع دفعها حتى أرى صناديق الغلال فوق السطح .

على الغداء تحدث أبى مع الأخت الكبيرة عن الأرض وكيف أنه لم يعد يجد الرجال الذين يقومون بفلاحتها ، فهم يفضلون الالتحاق بالأعمال الحكومية المضمونة ، بدلاً من القيام بأعمال الزراعة الشاقة وطلب منها أن تحادث زوجها فى هذا الموضوع ، فهو سينهى معه عقد الإيجار وإن كان يرغب فى مستأجرين فمن الأفضل أن يقسمها بين ولديه الكبيرين وهما بالطبع خير من الغريب ، فهو نفسه ــ يفكر فى أن يعطى أرضه لواحد منهما للإشراف عليها مقابل النصف،فسنه لم تعد تسمح بالإشراف على الطاحونة والأراضى فى وقت واحد .

وتحدثت معه حول بيع دور العزبة لأهلها . فقال إن هذا لم يئن أوانه وسيتم ذلك بعدكسب القضية وسوف يتولى ذلك بنفسه على أن يكون الثمن مناصفة مع زوجها،وقال إن زوجها قال له حين زاره فى دكانه بالمدينة : البيع أنت وشطارتك وإن حصلت على ثمن زيادة فوق الخمسين للقيراط فهو لك . وقال أبى إن هؤلاء الفلاحين ماكرون جداً . فلن يرفعوا المبلغ إلى هذا الحد ، وإنه ــ هنا ــ يواجههم بمفرده ، وزوجها لا يعلم شيئا عما يحدث معهم ، على الإطلاق فقالت له : البركة فيك .

وبعد أن رفعت المائدة طلبوا الشاى ، فتطوعت أنا بصنعه فقالت زوجة أبى : أنت أفضل من يعمل الشاى .

وأمرت زوجة ابنها بأن تحضر لى وابور السبرتو والكنكة والأكواب ، جمعت كل هذه العدة ودخلت بها حجرة الكنب أشعلت الوابور بعود ثقاب بعد أن عصرت شريطه لأخرج السبرتو من داخله ووضعت الكنكة وربعت رجلى ، وجلست ممسكاً بيدى الكنكة مترقباً فوران الماء الذى سيغلى مع حفنة

الشاى التى دلقتها عليه، وفكرت فى أننى سأصحب «ميمى» وأخواته البنات إلى الغيط ، لنجمع بعض كيزان الذرة لنشويها بعد قدوم الليل فى راكية سأشعلها أمام الدار من حطب القطن ، وسنتأخر فى الزرع حتى يفوت موعد عودتى إلى البلد ، ويذهب «أبو سليمان» بالبقرة والحمارة إلى دارنا هناك ، فلم يعد من الضرورى اللحاق به ، وأبيت معهم هنا هذه الليلة .

وجدت طبقة الشاى المكونة على سطح الماء تنتفخ حتى تصل إلى الحافة ، وكادت تطفح من جوانب الكنكة غير أننى أسرعت بانتشالها من فوق النار ، وإذا بها تسقط جميعها على جانب قدمى المعقودة أمام الوابور ، وأشعر بلهيب النار يسرى فى جلدى ، فأضغط بأسنانى حتى أكتم صرخة الألم ، ولا يصبح أمامى غير أن أضع كمية كبيرة من السكر حتى لا يحتاج الشاى إلى التقليب ، لأسرع إلى ماء الترعة لعله يطفىء هذا اللهيب المتقد فى عصب القدم ، أضع الصينية أمامهم فوق الحصير ، وأخرج إلى أحجار المصلى فأنزلها حجراً حتى تكون القدم المصابة فى عمق الماء البارد . وأحس بانطفاء النار لمدة قصيرة ثم تعاود الاشتعال بطريقة أكثر اتقاداً فأسحب القدم الموجوعة لأجلس على مذود الحمارة تحت جذع الشجرة العجوز ، عاقداً كفى بشدة فوق البقعة التى انتفخت قشرتها بالماء ، وأجزّ على أسنانى لأكتم الصراخ الحبيس .

وسالت دموع ساخنة على خدى ، وعزّت على نفسى جداً ، والبنتان كانتا قد خرجتا بعد أن شربتا الشاى إلى «المرجيحة» ركبت البنت الكبيرة وطلبت منى أن أقوم لأدفعها ، فلم أقدر ، وانفجر البكاء الكامن بصدرى فاقتربت منى وسألتنى : ما لك ؟ وأختها الصغيرة وقفت تتأملنى من بعيد مقطبة الحاجبين ثم جرت إلى الداخل وسمعت صوتها تخبر أبى ببكائى المفاجىء .

وجاءنى صوته من الداخل ينادينى باسمى فلم أستجب له ، وخرج «ميمى» واتجه إلى قائلاً : كلم الحاج ؟ قلت : لا أستطيع . وأشرت إلى قدمى ، فانحنى عليها فرأى تسلخها ، وسألنى : من إيه ؟ قلت : سقط عليها تفل الشاى .

وكرر أبى النداء ، فاستندت على كتف «ميمى» ودخلت الدار سألنى أبى عما بى فأجابه «ميمى» : الشاى وقع على رجله .

فأجلسنى أمامه ، وبدأ الكل ينظر فى البقعة المتسلخة ، تصعبت أختى وطلب أبى من زوجه أن تحضر بيضة نيئة فقامت متثاقلة إلى حجرتها وأحضرت بيضة دجاجة كسرها أبى فوق القدم ومرر عليها أصبعه ، وقال : كان لازم تاخد بالك . وسحب رجل البنطلون ليخفى سائل البيضة من الذباب الذى بدأ يحط عليه .

وأمرنى أبى بالجلوس إلى جواره . وانهى عفرتتى حتى يأتى أبو سليمان «ليأخذنى إلى أمى فأملت وجهى إلى الجهة الأخرى لأخفى الدموع الغزيرة التى اندفعت من العين ، ولأكتم الرغبة العارمة فى البكاء .

القاهرة : يوسف أبو ريه

محمد سليمان

قصة علامات الاستفهام

حاشية أولى

ولأنها حسناء ذات حسن خلاب (ناهيك عن خصرها المتأود الذى يلوى الأعناق) فقد استحوذت على مودة وعطف الكثيرين ، خاصة بعد أن عرفوا أنها قد وهبت حياتها لتربية إخوتها بعد موت أبيها (كنت ألمح الحسرة فى عينى بعض الأشقياء وكأنهم يقولون يا خسارة !) .

حاشية ثانية

همس لى أحد الزملاء (وهو من الأشقياء) أن جمالها الرائع هذا ، خاصة لون عينيها ، وهو مزيج من الزرقة والاخضرار (يصعب التحديق فيهما طويلا) يذكره بما قرأه فى كتب التاريخ عن اعتداء عسكر الإفرنج ـ إبان الحملة الفرنسية على مصر ـ على حرمة الكثير من النساء ، فحدث ما يشبه عملية التهجين ، ظهرت نتائجها فى الأجيال اللاحقة متمثلة فى هذا النوع من الجمال !! (آثرت الابتسام دون تعليق فقد كانت زوجتى أنا الآخر من المنصورة ـ البلدة التى يعنيها بحديثه ـ وهو بالطبع لا يعرف) .

عزاء خاص

ماتت زوجتى على حين غرة إثر جراحة أجريت لها . لم يكن قد مضى على زواجنا غير بضع سنوات . كانت حسرتى عليها شديدة فأصابتنى هزة نفسية أسلمتنى لحالة من الذهول . بكيت كالأطفال ، وكل ركن فى البيت يعبق بأنفاسها ، ويردد صدى ضحكاتها الحلوة (تزوجنا فى أعقاب قصة حب مثيرة دامت نحو ثلاث سنوات) .

فوجئت بزيارة الحسناء الشابة فى صحبة إحدى الزميلات ، وقد حضرتا لتقديم واجب العزاء . كنت قد تلقيت منها برقية عزاء حارة مما أثار دهشتى (أيقنت من ثم أنها تكن لى معزّة خاصة وإلا ما جشّمت نفسها عناء المجىء) . تذكرت ما أشيع عنها قبيل وفاة زوجتى ببضع أسابيع . قيل إنها على علاقة خاصة بواحد من ذوى المناصب الكبيرة فى الشركة ، وهو فى الحقيقة صاحب الفضل فى تعيينها (ترددت وقتها فى تصديق الشائعة وكذلك المرحومة زوجتى) . ما إن غادرتنى الحسناء وزميلتها حتى ذهبتُ إلى محل «البراويز» لاستلام صورة المرحومة من الذى أوصيته بعملها بمقاس كبير .

الأثر والمؤثر

شىء ما بداخلى يتحرك عندما يتصادف مرورها أمامى . شىء أشبه باضطراب الماء الآسن إثر سقوط حصاة فيه ، لكن ذلك لم يكن يستغرق وقتا طويلا ، إذ سرعان ما يزول الأثر بزوال المؤثر ، أو هذا ما كنت إخاله .

علاقة خاصة

كانت تربطنى به علاقة فاترة فشرعت على الفور فى توطيدها (بخبث) ، بُغية التوصل إلى حقيقة الأمر ، لكن محاولاتى ضاعت هباء إذ أن حديثهما فى محضرى لم يكن يتجاوز الأمور

العامة ، أو أحداث العمل الداخلية (كانا يتبادلان الحديث ببساطة شديدة ، توحى بأن العلاقة بينهما لا تعدو علاقة الزمالة ، حتى أننى لمتِ نفسى على شكوكى المتجددة) . بدأ اهتمامى بالموضوع يفتر ، خاصة بعد أن تعددت لقاءاتهما العلنية فى مكتبها أو مكتبه .

شتاء ثقيل

جثم الشتاء على أنفاسى . غاض ينبوع الحنان الذى كان يشيع الدفء فى وجدانى . حوّم طيفها يؤرق خيالى ، ويطرد النوم من أجفانى . رحت أتنسم عطرها الحبيب يضوع من طيات الفراش ويعبقه . تبينت قارورة عطرها بين الوسائد لم تزل فأبقيتها . وكلما غشينى الحزن رحت أتطلع إلى صورتها الكبيرة المعلقة فيمُور قلبى بمشاعر الغربة والضياع . لبثت أحملق فيها ذات ليلة حتى خلت شفتيها تفتران عن ابتسامة رثاء ! (أغمضت عينى فى إعياء بعد أن تماثل لعينى فى ذات اللحظة وجه آخر . وجه الحسناء الشابة «سهام» !!) .

الربيـع

هلّت بواكير الربيع ، فإذا بها تأتى لحجرتى قائلة وابتسامة حلوة تعلو شفتيها .

- كنت قد تلقيت منك بعض الاستفسارات عن عملية الإنشاءات الجديدة ، ورأيت من الضرورى أن أجىء بنفسى لأوضحها لك .

وابتسمت مشيرا للمقعد أمام مكتبى وقلت :

- تفضلى . أشكرك على هذه المبادرة الكريمة .

وراحت تبسط لى النقاط التى غابت على بإسهاب . ورحت أنا أتابع حركة شفتيها المكتنزتين ، وخصلة شعرها الذهبى المموّج التى انسدلت فوق جبينها ، ودأبت تزيحها بأناملها الرقيقة بين الفينة والفينة ، فى حركة أنثوية طاغية !!

ولما فرغت من احتساء قهوتها ، وانصرفت ، بادر زميلى قائلا وهو يرمقنى بتخابث :

- هه . ما رأيك فيها ؟؟

قلت مصطنعا اللا مبالاة :

- من تعنى ؟؟

- ضيفتك العزيزة . . سهام .

تشاغلت هنيهة ببعض الأوراق أمامى ، ثم تطلعت إليه قائلا بضيق :

- لماذا ؟ هل من جديد ؟

ضحك قائلا بثقة غريبة :

- بالطبع . صيد جديد . ألم تسمع به ؟؟

ولم أتمالك نفسى فقلت بغضب :

- يا أخى حرام عليكم . دعوها لحالها . إنها فتاة لها ظروفها !!

ولما لاحظت نظراته غير الطبيعية قلت بهدوء ، وكأننى أدرأ شبهة عن نفسى :

- ثق أنها إنسانة عادية كأية زميلة . كل ما فى الأمر أنها تتصرف بتلقائية . دون أن يخطر ببالها ما يدور فى أذهانكم من أفكار خبيثة .

وإذا به يرد ببرود :

- هذا رأيك !!

مـواجهة

حانت ساعة الراحة فلملمت أوراقى المبعثرة على عجل وهرولت صوب «الكافتيريا» وكأننى على موعد هام . رأيتها بالفعل جالسة بمفردها فى أحد المقاعد الجانبية ترقب مقدمى ، كنت قد رجوتها فى لقاء خاص لا يشاركنا فيه أحد الزملاء (لحظتها وشَت نظرتها بمزيج من الدهشة والشك ، لكنى لم أبالِ) . ابتسامة غامرة فضحت ما يعتمل فى قلبى من سعادة . سلمتُ ، وجلست فى مواجهتها بعد أن أشرت للنادل بإحضار فنجانىْ شاى ، وفتحت فمى فى محاولة لبدء الحديث ، لكن الكلمات لصقت بحلقى ، فابتسمت قائلة فى شبه سخرية :

- أهو موضوع خطير إلى هذا الحد ؟؟

وبلعت ريقى قائلا بمرح متكلف :

- حقا . هو كذلك . الحقيقة أننى . . تعرفين بالطبع أن زوجتى قد وافاها الأجل منذ أكثر من عام ، وأننى أعيش بمفردى ، و . .

وتوقفت لحظة عن الكلام بعد أن تبينت فى عينيها نظرة زجاجية غريبة ، لكنى تذرعت بابتسامة باهتة أخفى بها ارتباكى وعدت أقول :

- أعنى أننى فى حاجة إلى إنسانة تؤنس وحشتى .

سكت ثانية بعد أن رأيتها ترفع الفنجان إلى شفتيها وما برح الجمود يغلف قسماتها ، قالت بلهجة محايدة وهى تضع الفنجان وتدفع بخصلة شعرها إلى الوراء :

- شىء طبيعى .

واصلت حديثى قبل أن تهرب منى الكلمات :

- أعتقد أنك فهمت قصدى .

لكنها لبثت صامتة فقلت بزهق :

- وقد وقع اختيارى على الإنسانة التى أحسست أنها قريبة منى ، ويمكن أن تشاركنى حياتى .

أخيرا افترت شفتيها عن ابتسامة حرت فى كنهها . قالت فى ابتهاج :

- إذن نقول مبروك . .

رمقتنى باستغراب فلم أدر مقصدها . قلت فى حيرة :

- فقط لى سؤال : هل يوجد إنسان آخر فى حياتك . . أعنى . .

فجأة لاح وجهها كالنمر المفترس ، وإذا بها تهتف بحدة :

- أنت إذن تفكر كالآخرين . ومادام الأمر كذلك فلماذا . .

قاطعتها محاولا تهدئة ثورتها المباغتة :

- أنا لا أقصد ذلك . لا شأن لى بما يقول الآخرون . إنما أردت أن . .

لكنها اختطفت حقيبتها ومضت مهرولة كمن أصابها مس شيطانى ، وعندما أفقت من أثر المفاجأة إذا بنادل «الكافيتريا» يرمقنى شماتة غريبة ، وهو يمضى حاملا فنجانى الشاى !!

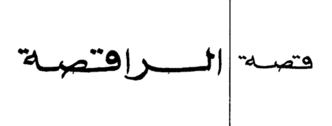
صورة المرحومة

فى البيت جلست أفكر فيما حدث . أتراني بسؤالى قد أفصحت ـ بلا وعى ـ عن شك كامن فى نفسى إزاءها رغم دفاعى عنها باستمرار ؟؟ أم ترى هى التى ربطت بين مقصدى والشائعات السارية فاعتبرت الأمر مجرد نزوة باعثها الإشفاق ؟ وبلا قصد ألفيتنى أتطلع إلى صورة زوجتى كمن يلوذ بطوق النجاة . وفجأة تقافزت فى رأسى آلاف من علامات الاستفهام ، عندما لاحظت الشبه الكبير بين قسمات المرحومة والحسناء سهام ، وأغمضت عينى فى إعياء ؟!

القاهرة : محمد سليمان



شوقى فهيم



كنا نحن القتلة السبعة فى السيارة البيجو . وما نطق واحد منا بكلمة ، حتى السائق ، طوال تسع ساعات استغرقتها الرحلة من أبنوب الحمام إلى القاهرة . كان صمتاً ثقيلاً متآمراً ومتداخلاً مع صوت الموتور وحلقات الدخان والتراب .

حين أراد عمى الصغير أن يتقيأ وضع يده على فمه لكن محتويات معدته انفجرت مثل قذيفة وأغرقت حجره وتابلوه السيارة،وراح يجأر مثل حيوان يحتضر ، وفى النهاية كان يتقيأ دماً وأجزاء من معدته . وما تكلم أحد . وما كان أحد أكثر حضوراً فى السيارة من نوال التى دُفنت فجر اليوم، دُفنت حية بعد صدور الحكم بموتها،بدأ اثنان من أبناء عمومتى فى حفر حفرة يزيد عمقها على مترين ونصف ، ولم تكن نوال بأية حال أطول من مائة وستين سنتيمترا . استغرق الحفر أربع ساعات . بدأ من الساعة الواحدة صباحاً ، بعد انصراف آخر المدعوين فى الفرح . وعلى ضوء الكلوب جرت عملية الحفر ، وشاركنا فيها نحن القتلة السبعة من شباب ورجال العائلة ، حتى جدى رياض أصر على أن يشارك بيده فى دفن العار فأمسك بالفأس وضرب ضربة واهنة . عندما انعقد المجلس ، قبل الساعة الواحدة صباحاً بقليل ، كان الصمت مخيماً علينا إلى أن نطق عمى الكبير :

« من ترقص فى فرح أختها ، وهى ما تزال فى الرابعة عشرة من عمرها ؟ فما يدرينا ماذا تفعل عندما تبلغ العشرين .

كانت نوال قد رقصت فى فرح أختها ولم يكن بالحجرة حين رقصت إلا النساء . لكن فادية التى لم تتعد الثامنة من عمرها إنطلقت إلى مجلس الرجال تصيح فى فرح وبهجة : يا لها من راقصة . . يا لها من راقصة !

نهض عمى الكبير وانتحى بالطفلة ، وسألها بصوت خفيض:

ــ من هى التى ترقص ؟

ــ صاحت الطفلة بفرح :

ــ أختى نوال !

رأيت عمى ، وقد تبدلت ملامحه ، يسير صوب غرفة الحريم . سرت وراءه . قبل أن ندخل كان صوت الطبلة يدوى فى المكان . عندما وقفنا على عتبة الباب كانت نوال ترقص . كانت قد ربطت إيشاربا على خصرها النحيل ، وفكت ضفائر شعرها الذى كان يتموج مع إيقاع الطبل والجسد . هذه أول مرة أرى فيها ابنة عمى نوال كأنثى حقيقية . عندما استدارت ورأتنا كانت تبتسم . ورأيت وجهها بلون الورد والرداء الأحمر كان يكشف عن جسد امرأة،لا يملك إلا ان يرقص على هذا الإيقاع الساحر . كانت ترقص فى نعومة وانسياب مثلما تتماوج أعواد الذرة بفعل الهواء . ثم عندما يشتد الإيقاع يتجاوب جسدها بكل عنفوانه . وما فارقتنى ، وأنا فى السيارة ، انفراجة شفتيها وابتسامتها الآمنة لى ولعمى الكبير (للحظات رأيت فى وجهه مزيجا من الاشتهاء والغضب) لكنه سرعان ما سحبنى من ذراعى وذهبنا إلى مجلس الرجال . بعد أن انصرف الغرباء قال عمى الكبير :

«من ترقص هكذا وهى فى الرابعة عشرة من عمرها . . .) .
بعد صمت استمر لثوان نطق عمى الكبير :

« روح يافريد هات البنت »

نهض فريد ، والد نوال وعمى الأصغر ، كان كمن يمشى منوماً . اتجه إلى الطابق الأعلى حيث غرف النوم . عندما طرق الباب ردت عليه زوجة عمى فطلب منها أن توقظ نوال لتعمل الشاى :

ــ نوال نائمة . أعمل أنا الشاى .

ــ لا . أيقظى نوال .

ــ كان صوته واهناً قادماً من أعماق سحيقة . وعندما كرر عبارته وهو يخطو داخل الحجرة،زعقت زوجة عمى بصرخة دوت فى البيت كله ، وخارج البيت أيضاً . لكن عمى وضع يده على فم زوجته وأشار لها بعلامة الذبح . كانت نوال قد استيقظت فسحبها من يدها وهى نصف نائمة ، ونزل بها الى حيث يجلس الرجال فى الفناء الخلفى للبيت . كان كوماً هائلا من التراب قد تكوّم بعد الحفر . ولم يكن يسمع سوى صوت البعوض يحوّم حول وجوهنا فى ضوء الكلوب . عندما جاء عمى الصغير بنوال كانت ماتزال فى فستانها الأحمر ، وعلى شفتيها ما زال نفس الطلاء بلون الورد ، وعندما سقط ضوء الكلوب على وجهها بدا شاحباًولم تكن قد تخلصت بعد من آثار النوم .

وإذ شرع عمى الكبير جنيدى يلف كوفيته حول ذراعيها أطلقت صرخة واهنة ، صرخة تساؤل ربما ، لكن يد جنيدى كانت أسرع فأغلق فمها . حاول أن يكمل لف الكوفية على ذراعيها وساقيها بيد واحدة وباليد الأخرى يغلق الفم لكنه لم يستطع،فأومأ إلى أحد أبناء عمومتى الذى نهض واقترب من نوال . ناوله جنيدى طرف الكوفية وأشار له أن يستمر فى اللف بها حول الجسد من تحت إلى فوق ، ومازال هو مطبقا على فمها ، بين صمت الرجال،لا حظنا ارتعاشة يدى الشاب الصغير ، ثم بدأ جسمهُ كله يرتعش . نظر إليه عمى جنيدى ثم زعق فى وجهه : يا . . . . » وأمره أن ينصرف . وهنا قام أخوها الذى يصغرها بعام وأكمل المهمة . نظر اليه جنيدى وهو يقول :

ــ لقد تهاونا فى شرائع الأجداد فحلت علينا اللعنة .

ــ أجابه الولد فى ثبات وإيمان :

ــ نعم ياعمى .

ــ كنت أظن أنهم سيد فنونها واقفة . لكن جنيدى أشار الىّ الولد أمسكا بها . كانت ترتعد ، لكنها كانت صامتة . نزلا بها إلى القبر المحفور وتركاها نائمة على ظهرها . ثم صعدا . طلب عمى الكبير من عمى الصغير أن يلقى بأول ردمة من التراب . أمسك عمى الصغير بالجاروف فارتعشت يداه وسقط منه . سبه جنيدى وقال عنه إنه ليس رجلا . وراح هو والولد الصغير يهيلان التراب ثم سوياه بالأرض .

(فى الخامسة صباحاً كنا نحن القتلة السبعة نستقل السيارة البيجو على الطريق المؤدى إلى القاهرة . فى لحظات كنت أفيق مماحدث وأنظر على جانبى الطريق فأرى مساحات من الأرض المزروعة ، ثم نهر النيل يحده الجبل . مع نسمة الريح كانت فروع الأشجار وعيدان الذرة الطويلة تتماوج . وعندما يشتد إيقاع الرياح تتجاوب معها الأشجار والعيدان . وقبيل الشروق ، حين هبت نسمة رقيقة ، كانت مجموعة من الكلاب تجرى وتلعب حرة طليقة .

وفى داخل العربة كان مايزال الصمت شريكا ثامناً لنا،وما يزال عمى الصغير يتقيأ دماً .

القاهرة : شوقى فهيم

سمير رمزي المنزلاوي

قصة: المجنون

لم أستطع أبداً الوصول إلى فهم السبب الحقيقى للجنون ، وذلك رغم ولعى الشديد بالقراءة عنه والبحث فيه !!

ظل هذا الأمر يحيرنى ، يستفزنى . يثير فى داخلى مئات الأسئلة التى تعيش دائماً بلا إجابة .

كيف يتحول الإنسان العاقل الحذر الرزين فجأة إلى وحش هائم ضال لايعرف أحداً ، ولا يستقر فى مكان ؟ لا أدرى . .

وعلاقتى بموضوع الجنون قديمة . . منذ أيام طفولتى . . عندما كنت أرقب ــ من بعيد ــ « فؤاد » مجنون قريتنا وأجرى وراءه مع الأطفال .

نقذفه بالطوب . نصفق ونصيح . ووسط الصياح والتصفيق كنت أتساءل بسذاجة :

لماذا ؟

ظللت أجرى خلفه حتى كبرت ، واستمر التساؤل . وبعد أن مات فؤاد بشهور لم تسلم القرية من مجنون آخر ، وكأنه من لوازمها ودواعى توازنها .

فوجىء الجميع بالأستاذ على المدرس يفقد عقله بدون مقدمات ، ويدور فى ردهات المدرسة وحديقتها ، يبتسم للهواء ، ويخاطب أشخاصاً غير موجودين .

طغى الحزن على الأهالى بلا استثناء . فالأستاذ على مثال للمدرس المنتظم الجاد،حصته كوقت الصلاة ، ومواعيده بالثانية . وعلاوة على ذلك فهو اجتماعى ، مرح . يتحدث بلباقة وخفة روح . يختلط بالجميع ويحبهم . ولذلك كان جنونه مفاجأة قاسية لم يتوقعها أحد .

ذهب زملاؤه إليه فى البيت حاولوا التفاهم معه . لم يرد عليهم،طلبوا من زوجته أن تحاول معه لكن لا فائدة،تركها وهرول إلى الحقول ومنها إلى المقابر وصار وقته موزعاً بينهما، وابتسامة واسعة جداً على شفتيه لاتموت وحاول والده علاجه . أخذه ــ بمعجزة ــ إلى القاهرة وأجرى له جلسات كهربائية وعاد كما هو وذهبوا به إلى الإسكندرية ، ثم إلى طنطا ، ولم يصلوا إلى شىء .

صار جنونه ــ بمضى الوقت ــ شيئاً عادياً كما كان جنون فؤاد من قبل . وبدأ الأطفال يجرون خلفه ويطاردونه فى المقابر ، وهو لايزيد عن الابتسام،قد يعن له بين الحين والآخر أن يذهب إلى المدرسة فلا يتعرض له أحد ، ويتركونه يتجول كما يحلو له ، حتى إذا تعب ، أو شعر بالجوع ، يعود بهدوء .

استمر الحال فترة طويلة ، والموضوع يحتل عقلى كله فى ليلى ونهارى أتساءل وأبحث ماهو الجنون ؟ ماهو الشىء الذى فقده الأستاذ على بالضبط ؟ وكيف يمكن إعادته ؟

غصت فى بطون الكتب قرأت عن التحليل النفسى والسلوك واللاشعور . الجنون عالم واسع رهيب له دهاليز وسراديب ، ومغارات لابد أن أضع يدى على سرّه الرهيب

ستكون معجزة لو استطعت أن أسيطر على هذا المرض العجيب الذى يمسخ الإنسان .

لكن الأيام تمضى وليس فى عقلى سوى كلمات هائلة عن الهلاوس والشيزوفرينيا والعقد و . . . و . . أريد علاجاً، وسأبدأ بالأستاذ على،سأقابله وأتحدث إليه سأنفذ إلى داخله ، لأعرف ببساطة ما الذى يمنعه أن يرتدى بذلته النظيفة ، ويذهب إلى حصصه كالمعتاد .

ذهبت إليه

كان يجلس بين المقابر شعره استطال ، وكذلك لحيته ، وكونا معا إطاراً حالكاً يحيط بوجهه الشاحب،هيئته كلها تبدلت،صار شبحاً .

عندما رآنى لم يتحرك . كوّر قبضته . سرح لحظة . ثم ضرب الهواء بعنف،تفوه بكلمات مبهمة،تقدمت منه . حييته مبتسماً . نظر فى وجهى بشرود،أعدت التحية،ازداد احمرار عينيه، وهب واقفا

قال فجأة بصوت واهن :

إبعد الأصوات عنى !

أصوات ماذا ؟

عاد إلى مكانه،قلت :

هيا نعود .

فتح فمه دون أن يتكلم .

هيا .

الأصوات .

لاتوجد أصوات .

كور قبضته ثانية ضرب الهواء . هزّ يديه هزات لولبية سريعة ، ثم جرى بأقصى سرعة

عدت مسرعاً إلى فرويد ألتمس المشورة . كلام كثير عن العقد والرغبات الدفينة هل يوجد فى حياة الأستاذ على شىء يريد الهرب منه ؟ أبوه يؤكد أن طفولته كانت سعيدة ، فهو الذكر الوحيد بعد ثلاث بنات ومعاملته دائماً ممتازة . . سأعود إليه وأحاول . .

نفس التصرفات والشكوى من أصوات مجهولة تضايقه ازددت حيرة،أشعر أننى بعيد جداً عن هدفى،أريد أن أحدد الشىء الذى فقده،تحدثت مع أمه ، ومع زوجته،الجميع سئموا الحديث فى موضوعه،لابد من حل

الناس بدأوا يتحدثون عن علاقتى به وينظرون إلى بارتياب، أمى غضبت ، وحذرتنى . لكن الأمر أكبر من ذلك،لاأستطيع المقاومة ينبغى أن أتصرف بسرعة . آه . . تذكرة داود . لماذا نسيتها ؟

فتحت صندوق أبى وأخرجتها . باب ذهاب العقل . .

يوصف لذهاب العقل لبن ناقة ولود . يمزج بجوز الطيب ، وزيت الماروخ ، ويوضع المزيج فى إناء يعرض للندى ثلاثة أيام بلياليها »

أحضرت المطلوب . ومزجته وضعت الإناء على السطح، وبعد أن صار المزيج جاهزاً ذهبت إليه

كان يجلس القرفصاء ، يخط خطوطاً طولية وأخرى بالعرض . وعندما لمحنى فتح فمه على اتساعه . بدت ثلاث أسنان مخلوعة حديثاً ومكانها يبدو متقرحاً مثيراً للاشمئزاز . نظر إلى الإناء قدمته إليه . تجرعه فى لحظة ثم قذف الإناء إلى آخر جهده . وجرى وعدت إلى البيت .

شغلت بقراءة كتاب عن تفسير الأحلام . بعد ثلاثة أيام عدت إليه . لم أجده بحثت عنه فى كل مكان . لم يعد إلى بيته منذ الأمس،ليست هذه عادته،كان يغيب طوال النهار ثم يعود فى المساء،بحثوا عنه فى الحقول والمقابر . ليس له أثر،بدا أبوه قلقا، وأمه تبكى بحرقة .

سرت معهم على الطريق الزراعى،القلق يملأ نفسى . ليس لدى اهتمام بالطعام أو النوم . راجعت الوصفة فى التذكرة مضبوطة . . ذهبت إلى المسجد .

الناس يتحدثون عن اختفائه . سألونى عشرات الأسئلة ، فأنا الوحيد الذى يجلس معه .

عدت أمسح الطريق،القلق يأكلنى،الكتب على الأرفف تسخر منى،راجعت ملاحظات كنت قد دونتها ، وقطعاً من محاوراتى معه .

لاجديد . .

ألمت بى وعكة شديدة،نمت محموماً . مرّ يومان ، ثلاثة ، أسبوع ، وجاء الخبر،وجدوا جثة الأستاذ على طافية فوق النيل، خرجت والمرض يلهبنى شاهدت جثته ، منتفخة ، متقرحة،لم أستطع السير فى الجنازة،لا أعرف ساعتها ماذا فعلت : هل نمت ؟ أم جلست ؟ لاأذكر . كل ما أذكره أننى خرجت بعدها بأيام . قابلنى طفل فى الشارع . ضحك عندما رآنى بصوت عال . فكرت قليلاً فى الأمر،ثم واصلت السير،لكننى دهشت عندما قابلنى شاب بالغ بنفس الضحك المتواصل أسرعت إلى

البيت،تترن فى أذنى ضحكات هـائلة،استوقفنى صـديق لمحت
الفزع فى عينيه . قال بقلق :

ماذا بك ؟

لاشىء

لماذا تهز يديك وتقفز ؟

نظرت إلى يدى :

أنا لاأهز يدي ولا أقفز

أمسكنى قائلاً بحدة :

ماذا جرى لك . لاتقفز هكذا

غضبت وتركته مسرعاً . مجموعة غلمان أغرقوا فى الضحك عند اقترابى . تحول ضحكهم إلى صراخ جريت جروا خلفى . نادوا علىّ لم أرد . طاردونى بالطوب . ضاعفت السرعة،تعثرت وقعت . اقتربوا . جريت ثانية،أسمع وقع أقدامهم . انحرفت إلى المقـابر . احتميت بهـا . يصـرخـون . ازداد عـددهم . ضحكـاتهم تصم أذنى يقذفـوننى بالـطوب . ارتميت فى ظـل مقبرة . الخوف منهم يعطل تفكيرى ، ويجعلنى عاجزاً تماماً عن إدراك السبب الذى يجعلهم يضحكون بهذه الطريقة .

كفر الشيخ : سمير رمزى المنزلاوى



سمير الفيل

قصة: حكاية من الزمن الردىء

كان من الصعب أن تمد يدها ، أحست بالخدر يسرى فى خلايا الجسد الممدد ، لمست بوجهها مربعات القيشانى الأزرق اللامع ، لسعتها البرودة ، تحفزت كل ذرة فى كيانها للمقاومة ، لكن الرؤ يا أتت كالبرق ، ساطعة ومضيئة للمناطق المعتمة فى سفرها الطريل ، حاولت وفشلت ، ارتجفت داخلها أمنيات طفولة رحلت قبل الأوان . تأوهت ، دقت ساعة الحائط فى رتابة : تن ، تن ، تن ، قرأت نقوش المنزل القديم فى الحارة المنقوعة فى فقر توارثته الأسرة أباً عن جد : « بالسلامة ياحاج » . . . وهنت أنفاسها ، تلاشى كل أثر للرؤ يا ، وصارت الكائنات والأشياء رمادية الملامح والغاز الخانق يتسلل . قالت لهم عندما حدثوها : » أنا آتية معكم : « وأغلقت من خلفها الباب ، وسارت فى الممر الطويل الطويل ، أحست أنها انعتقت . . كان من الصعب . . .

***

قالت لها أمها فى حدة إنه عريس مناسب ، وإذا رفضته فمن المستحيل أن تعوضه . هزت البنت رأسها فى رفض قاطع ، وقامت إلى النافذة ، فأبصرت الليل حزينا ، مدت يدها ، وشعرت براحة غامضة تسرى داخلها ، وقطرات المطر تتساقط على كفها الصغيرة ، فيبلل نسيج « الدانتيلا » ، وتلتصق ببشرتها ، أحست بخطوات الأم تلاحقها ، ركنت كوعها على كتفها برفق : « فكرى ! »

النيل لم يجف بعد ، والأمطار تهطل غزيرة على هضبة البحيرات منذ آلاف السنين كما تسقط فى فصل الصيف على جبال الحبشة ، فيحفر النهر مجراه ، قد تجف بعض الروافد وتتشكل الدلتا كل حين ، إلا أنه يأتى فى موعده متدفقا بالوعد والخصوبة . أدارت الدبلة الفضية فى إصبعها ، هزت رأسها للخواطر التى اجتاحتها ، وعصا مدرس الجغرافيا التى لم يضرب بها قط ـ بل على الأرجح يشير بها إلى العواصم والموانى ـ تهتز فى الفضاء ، يهزها بكلماته ، تلك لحظات الصبا ، تفتح الأزهار على الجسد ، وبكارة الأشياء ، واستدارة الثدين ، ثم البكاء المرير على الوسادة فى منتصف الليل ، قرّب إليها كوباً من عصير الليمون . هزت رأسها : « أريد فنجان قهوة » . .

أشار بيده إلى النادل ، أحنى جذعه ، وهز رأسه مرات وابتسامته تتسع . أمسك يدها ، شعر بها باردة كالثلج ، أحاطت يداه بها ، سحبتها كالمأخوذة ، أدارت وجهها نحو الأشجار الذائبة فى الظلمة ، رغم الهسيس قالت والضوء يتشرب نبراتها : « لابد أن نحسم الأمر ! »

انتفضت وقاومت ، صرخت فانحبس الصوت ، والحنجرة علاها الصدأ ، انبجس الدم يغرق الحدائق ، وكان جسداً ممدداً تعلوه الأصداف ، وقواقع البحر ، وعشب أخضر كثيف ، وقوس قزح يلون الفضاء ، والمطر رذاذ خجول ، رفعت ذيل فستانها ، حاولت أن تخوض فى اللجة الحمراء القانية ، وأن ترى الوجه . . ظنت أنه ميت ، لكنها عندما

اقتربت أحست بأنفاسه تضرب صفحة وجهها ، كان تنفسه « مكروشا » أول الأمر ، ثم انتظم ، تحركت الأطراف حركة بطيئة ، ورفعت وجهها تجاه الفضاء ، ودهشت لأن القوس الملون شحب ، والطيور البيضاء رفت فوقها ، مدت يدها تتحسس النبض ، ولحظتئذ مدّ يده ، وجذبها نحوه ، التصقت بصدره ، وانغرست الأشواك فى عنقها ، صرخت . .

***

كانوا خمسة ، تقدمت بخطوات مضطربة إلى حجرة الضيوف ، حاملة « الصينية » ، وفوقها أكواب الشاى ، كانت لا ترى شيئاً ، تسير كالمنومة ، أطروا أدبها وجمالها ورقتها وفى داخلها لعنت الأيام ، ونظرت إلى صورة الأب فى الإطار الأسود . كان ينظر إليها نظرته الحانية . طلبت منها الأم أن تجلس ، ففعلت ، ورأته يحرك بخاتمة الذهبى ، ويقّرب ما بين حاجبيه ، ويحدثها عن رصيده فى البنك ولون سيارته ورخصة القيادة التى أصروا على تجديدها بعد العودة من « الخارج » ! ، فأحست بانقباض فى قلبها ، ولم تدر لماذا استرعى انتباهها رابطة العنف المحبوكة حول رقبته ، وسلسلة المفاتيح التى راح يديرها حول إصبعه ، ثم شعره اللامع ، وذقنه الحليق . أحست أنها أمام دمية متقنة . ورغم الوجع فى القلب ، وانكسار حلمها فقد ابتسمت ، وأمها شجعتها بإيماءة من رأسها . ولما رفعت الصينية ، رأت الجنيه الذهب فى استدارته يبرق ، خرجت مسرعة ، ودعوات بالستر تكاد تجثم فوق صدرها . . تطقطق العظام واهنة من الحزن والتعب !

***

النيل يجرى ، حدثته وافقة ، لم يبك كما أيقنت أنه سيفعل ، مد يده بالخطابات ، والصور والخاتم الفضى الذى أهدته إياه ، ودت فى تلك اللحظة أن تبكى ، أن تركع تحت قدميه معترفة بذنبها ، أن تنتصر للشىء الرقيق الهامس النبيل الذى جمعهما . نبرة صوته اعتراها بحة خفيفة : أسافر صباح باكر .

استبقت يديه للحظات ، ودهم المكان صوت هدير صرير عجلات قطار يمرق فوق الكوبرى المواجه للسور الخشبى . أحست بخيط الدموع ينحدر . وعصا مدرس التاريخ تشير إلى مكان الموقعة ، وصوت فرقعة العجلات الحربية تختلط بصرخات الجرحى والمطعونين ، وأصابعه الرقيقة تعلوها طبقة من الطباشير ، وصوته الذى ألفته يحدد أمكنة حقول النفط ، والهضاب التى يرعى فوقها الرعاة حفاة الأقدام أغنامهم ، ثم الصحراء الجليدية الخالية من البشر ، أحست بالصقيع ، كل ثلوج القطبين تتجمع داخل قلبها الصغير . صرخت عندما الجثة صدمت العينين ، وشمت رائحة خبز يحترق ، كان ثمة عصفور يتقافز وحيداً على غصن مهتز ، ويمرق نحو الفضاء .

***

نعقت بومة على هوائى التليفزيون فى سطح المنزل المجاور ، تشاءمت أمى ، وصممت أن أخلع ملابسى الداخلية فى التو ، وأعيد ارتداءها مقلوبة ، ثم أتت للأحذية والصنادل والشباشب فقلبتها ، ولاحت شفتاها تتمتمان : « خير ! اللهم اجعله خيراً ! » كنت أجلس واجمة أمام المرآة ، وحولى صديقات الطفولة : ثريا ، وبهيجة ، وماجدة ، وانشراح . كن يقرصننى فى ركبتى ضاحكات ، وصوت المغنى فى التسجيل مشروخ ، والمصابيح الملونة تبخ الضوء بلا معنى . رُصت المقاعد على الطوار المقابل ، وجلس متأنقاً على المقعد القطيفة المذهب ، وحوله ورود صناعية ، وضجة ، وعفار ! كان وجه خالد يلوح لى ، بلحظات صخبة ومرحه ، ثم السير حفاة الأقدام على شاطىء « أبى قير » نجمع الأصداف ، ونقربها إلى آذاننا فنسمع وشيش البحر ، كنا نحدث تلك القواقع فتحدثنا عن البنات اللائى سننجبهن . نتشاجر على الأسماء ولا نتفق إلا على اسم « فيروز » كان يحب اللون الأزرق ، والبحر ، وموسيقى سيد درويش ، ويقرأ لوركا وتشيكوف ، ويترنم بأبيات أمل دنقل .

ويوم أتى من الميدان ينزف وحنجرته قد غاب صوتها ؛ أسرعت مع الزميلات نضمد جرحه ، كان يريد أن يعود ، لكن العسكر بخوذاتهم ، وهرواتهم يلوحون للمظاهرة ، يومها أمسكت يده ، شددت عليها : « أنت رجلى » !

■ كان الوطن جريحا ، تتفتح قرنفلة حب بداخلى ، ثمة فرح هائل ، ومتعة لا حدود لها ، سخونة جبهته تثير قلقنا ، وضعت له الكمادات الباردة ، فى هذيانه راح يقرأ أبياتا من شعره المختلط الإيقاعات .

. . . جالسة بين أيديهم ، والإيقاع داخلى يتصاعد ، هل أنهى بكلمة منى هذه المهزلة تذكرت وجه أمى الطيب ، وابتسامة أبى الشاحبة ، كنت أعرف أن أمى قد استدانت لتأتى « بالجهاز » وخالى محمود اشترى منها نصيبها من منزل العائلة ، ولم تعد تملك مليما سوى معاش أبى الضئيل .

تهلل وجهها عندما رأتنى بثيابى البيضاء ، حدثنى خالد عن المقصلة ، وتذكرت مدرسى بعصاه الغليظة ، يشرح لنا كيف أعدم الفرنسيون سليمان الحلبى . . طفرت الدموع من عينى . . ، هزت أمى رأسها « أفهمك » . . كنت أحس

بالوحدة والألم والصقيع كتمت البكاء ، وسرت بين الدفوف بوجه معتم !

النيل لم يجف ، ولا الدموع فى المآقى ، تجلس على الحافة التى شهدت أحاديثهما ، تغربل الأيام بحثا عن بارقة أمل . . عندما دخل حجرتها ، وقعت عينه على الكتب مصفوفة فوق ركن بعيد ، قهقه ساخراً ، أزاح بيده الكتب ، وأخبرها أن العصر غير العصر . وأن من يملك قرشا يساوى قرشا ، وعرفت نصف الحكمة الخائبة : « من لا يملك قرشا ، لا يساوى قرشا ! » . . كان صوت زوجها المقاول كمطارق تدق بانتظام فوق رأسها !

تراءت لها كشافات السفن فى الظلمة ترسل وميضها فى منتصف الليل ، وتبحث عن المرسى الآمن . . تشخب الدماء فى العروق . . ودت أن تصعد فى صباح اليوم التالى إلى المنارة ، ترتقى الدرجات المعدنية ، تصعد ، وتصعد ، صدرها يعلو ويهبط ، والضوء يتسرب من الطاقات الزجاجية ، تقف فى « الفراندة » المستديرة ، ترى المراكب صغيرة صغيرة على البعد ، والبيوت كعلب الكبريت ، والناس كدمى صغيرة تتحرك « بالزنبرك » ، وتحس بالشمس قريبة منها ، وعفية ، تغسل همومها وتمنحها دفئا مفتقداً .

قبل أن يموت الأب ، قربها منه ، جلست إلى جواره ، على طرف السرير المعدنى ذى التيجان المنقوشة ، أمسك بيدها ، قبلها فى جبينها : « الدنيا غادرة . . . تحسسى موضع قدميك قبل أن تسرعى السير ! »

كانت تدرك أنها أخطأت . . وحيدة بالرغم من ضحكته البلهاء ، وحفلات السينما والفسح بالسيارة الفارهة . بعد الزواج بشهر أحست به قلقاً . كان يبدو كالمطارد ، يفزع فى الليل ، ويفتح النوافذ ، ويضحك عاليا مشيراً إلى النجوم الملتمعة : « يانجوم الليل يابعيدة . . أنت ملكى ! »

يضغط بيده زر النور ، ويجذب حقيبة السمسونيت ، ويحرك مؤشر الأرقام ، يعد أوراق البنكنوت ، ويراجع آلته الحاسبة ، يدق عليها بإصبعه فتنير الشاشة بأرقام مربعة مضيئة . . يهزها فى عنف : زوجك بعد أعوام يصبح مليونيرا . كانت تبكى داخلها غربة الذات ، وبرودة الأيام ، وتخفى دموعها فى عتمة الليل !

منعها من الخروج للعمل ، صاح فيها : « النقود لا أول لها ولا آخر . . مكانك البيت ! » حاولت أن تقنعه بأن كيانها ينشطر عندما تعامل كحريم القرون الوسطى . سألته : « أتستطيع أن تبقى بلا عمل ؟ » كشر عن وجهه القبيح ، لطمها : « أنا رجل . . وأنت امرأة » .

فى ساعة المغرب ، أمسكت القلم ، وأحست أنها نقطة فى محيط كل مياهه مالحة ، وأدركت أن حياتها بلا معنى .

كتبت إلى أبيها الذى مات من سنوات ، مزقت الرسالة ، كتبت إلى انشراح التى سافرت إلى الصعيد مع زوجها الذى أحبته ، ثم طوت الرسالة . ارتعشت كل خلجة فى جسدها وهى تفكر فى خالد . كتبت وكتبت وكتبت ، ارتجفت خوفاً . . . مزقت الخطاب مزقاً صغيرة ، ولم تبك هذه المرة ، مر القطار واهتز الكوبرى المعدنى فى ذهنها . ابتسمت ووجه مدرس التاريخ تغزوه التجاعيد ، يشهر عصاه فى وجهها ساخطا . كان يوقظ داخلها رغبة التحدى. مازالت تسمع نبرات صوته قوية لحوحة .

***

فى السرادق الفخم الكبير ، تدلت الثرايا من السقف ، تخطف الأبصار بوهجها ، كانت السجاجيد الحمراء ممدودة باتساع الممر ، والمقاعد متراصة ، والوجوم يسود المكان . علا صوت المقرىء بآى الذكر الحكيم ، تقاربت الرؤوس تستفسر عن السر فى الرحيل المفاجىء ، كان يردد بصوته الواثق ، فى حزن مصطنع : يبدو أنه الغاز اللعين . ثم يصمت فتشد على يده أياد كثيرة وتناشده الصبر على المصيبة !

***

فى الليل فتح النوافذ ، وجذب حقيبة « السمسونيت » ، وجلس على بطانيته الصوف ، يحصى مصاريف الجنازة ، ثم اخرج آلته الحاسبة ، ودق بإصبعه بدت اللوحة معتمة ، قذفها فى فضاء الحجرة ، أخرج قلمه « الباركر » ، وخط به أرقاما راح يجمعها ، هز رأسه راضيا ، بينما دمعة تفر من عينيه ، فيما كانت الراحلة تنظر إليه ساخرة ، والإطار الأسود يحيط بها فى جلال .

دمياط : سمير الفيل

بدر عبد العظيم محمد

قصة الرصد

. . تلمست اليد الخشنة الجدار الحجرى الصغير المقام أعلى الجبل المطل على القرية . اتجهت العينان تمسحان سفح الجبل الممتد من أسفله إلى أطراف القرية البعيدة . عقرب صفـراء تتسلل تحت القدم المفرطة فى الحجم والتى تتخللها من أسفل شقوق تكفى لدخول اصبع فيها . اتجهت العينان إلى أسفل تلاحظ العقرب الصفراء . انفتح الفم كمغارة سوداء مـطلقاً قهة عالية . . ارتفعت القدم إلى أعلى ثم مالبثت أن نزلت على العقرب التى حاولت الهروب فهلكت فى لحظة . عادت اليد الخشنة تتمسح بالجدار الحجرى :

ــ بركاتك ياشيخ (أبو جبل) مفيش حد حيقدر يجى هنا طول ما انا عايش .

. . كفحيح أفعى خرجت تلك الكلمات . استدار هابطا الطريق الثعبانى الممتد حتى أسفل الجبل . بجوار صخرة كبيرة جلس . على امتداد البصـر كانت آلـة عملاقـة سوداء اللون تصدر ضجيجا مزعجا . تعلقت بها عيناه . منذ الصباح الباكر وهو يردد بين نفسه :

ــ إنهم قادمون كالجراد .

. . . بجواره قطعة خشب مثبت بأعلاها حجر . . أمسك بها وهب واقفا وأخذ يجرى فى اتجاه الآلة السوداء . على مسافة قريبة منها توقف وهو يلهث . تحركت الآلة وامتدت منها ذراع طويلة مرتفعة إلى أعلى ملقية بكومة من التراب تكفى لتكون تلا صغيرا . أغمض عينيه من الغبار المتطاير . مسح عينيه بكم ثوبه القذر . سمع أصواتا كثيرة قادمة من الاتجاه الآخر . نظر إلى أعلى الجبل . لم يجد أحداً هناك . تحرك مقتربا من الآلـة ملوحا بقطعة الخشب . صار خلف أحد التلال التى حجبت جسمه تماما . تأهب للقفز . فجأة تكون تل صغيرآخر .

. . . فى اليوم التالى كانت ريا تسأل كل من يقابلها من أهالى القرية عن زوجها عبود الذى اختفى منذ الأمس

. . همس عم مرسى بقال القرية لأحد زبائنـه وهو يتجـه بنظره إلى أعلى الجبل :

ــ عبود طول عمره حارس المقام والكنز اللى تحته . . بكره يبان .

. . فى الوقت نفسه كانت الآلة مازالت تكون تلالا أخرى . بعد مدة ليست بالقصيرة كان نبات عباد الشمس الوحيدالذى نما على أحد التلال يتجه كل صباح بزهرته حيث مقام الشيخ (أبو جبل) .

أسوان : بدر عبد العظيم محمد

مسرحية

سالومي

أسطورة تاريخية في جزءين

محمد سلماوى

الشخصيات

هيرود - حاكم المملكة	(٦٠ عاما)
هيروديـاس - زوجته	(٥٥ عاما)
سالومى - أميرة المملكة	(٢٠ عاما)
الناصرى	(٢٥ عاما)
لاشين - وزير البلاط	(٦٥ عاما)
كنعان - رئيس الحرس	(٣٠ عاما)
يوسف - البستانى	(٢٥ عاما)
كبير الكهنة	(٧٠ عاما)
الكاهن الأول	(٦٠ عاما)
الكاهن الثانى	(٦٠ عاما)
السياف النوبى	(٣٥ عاما)
العبد	(١٨ عاما)
الجندى الأول	(٢٥ عاما)
الجندى الثانى	(٢٥ عاما)
الناصرى الأول	(٢٥ عاما)
الناصرى الثانى	(٢٥ عاما)
الرومانى الأول	(٥٠ عاما)
الرومان الثانى	(٥٠ عاما)

- حاشية البلاط والمدعوون
- راقصات وراقصون
- منشدات ومنشدون
- جنود

الجزء الأول

المنظر

قاعة الاحتفالات الكبرى بقصر الحاكم هيرود حيث يقام احتفال عظيم بمناسبة عيد جلوسه على عرش المملكة .

فى مؤخرة المسرح شرفة كبيرة تؤدى بدرج رخامى إلى حديقة القصر . على المسرح عدد كبير من المدعويين الذين جلس بعضهم على الوسائد الملقاة على جانبى المسرح ووقف البعض الآخر فى الشرفة . على المسرح أيضا الجندى الأول والثانى .

يدخل المنشدون فى موكب احتفالى كبير تتقدمهم الراقصات .

الراقصات : الليلة الليلة

الرقص والغناء الليلة
الليلة الليلة
عيد هيرود الليلة
ولمدة أربعين ليلة

المنشدون : كم اكتوينا بنار الظلم دهرا
كم انتظرنا طلعة الحق بدرا

صوت منفرد : وجاء هيرود
لابدر بل شمس
وجاء الحق
فصار الليل أمس

المنشدون : واليوم ها نحن نرقص ونغني
والبلاد كلها تجني ثمرة الفرح

الراقصات : الليلة الليلة
الرقص والغناء الليلة
الليلة الليلة
عيد هيرود الليلة
ولمدة أربعين ليلة

صوت منفرد : لا تنظروا للماضي
فقد كان مريضاً
لا تذكروا من مات
فالموت كان بغيضا
عيشوا فقط للحب
لا تخرجوا ما في الجب

المنشدون : هيا معنا
ضعوا يدكم في يدنا
هيا معنا
نحيي العُرس أبدا
هيا معنا
نحني الرأس لهيرود
هيا معنا
فله وحده الخلود

الراقصات : الليلة الليلة
الرقص والغناء الليلة
الليلة الليلة
عيد هيرود الليلة
ولمدة أربعين ليلة

(فجأة يظهر الناصري خلف المتفرجين . وهو شاب عار إلا من بعض فراء الأغنام الذي يستر عورته . شعوره مرسلة ويحمل في يده عصا كبيرة)

الناصري : حـذار حذار يـا من قتلتم الحلم حذار ، الحلم سيعود فهو في أفئدة الشعب مازال ، يـا من تصورتم أنكم أخمدتم النار ، إن الجمر ما زال في القلوب . وفي يوم قريب سيشتعـل من جديـد فتبدد نـاره الظلام وتحيل الليل إلى نهار .

(يدخل من أحد جوانب المسرح كبير الكهنة والكاهن الأول والكاهن الثاني والروماني الأول والروماني الثاني) .

كبير الكهنة : إن هذا الوضع لا ينبغي أن يستمر . لقد انتظرنا طويلاً وآن الأوان أن نضرب الضربة .

الروماني الأول : لقد بعث قيصر لهيرود بتوجيهات عديدة في هـذا الشأن لكنـه لم يفعل شيئاً حتى الآن . ألم تتمكنوا بعد يا كبير الكهنة من تحريك هيرود من هذا العجـز الذي هـو فيه ؟

الكاهن الأول : إن هيـرود يخاف الـرجل ، لـذلك فهـو لا يريد أن يقترب منه أحد .

الكاهن الثاني : إنه لا يريد حتى أن يتحدث في الموضوع ، وكلما فاتحناه فيه هاج ومـاج وقال مـالكم أنتم بهذا الأمر .

الروماني الثاني : لكن قيصر مستاء للغاية من استمرار ذلك الدجال حراً طليقاً يجوب البلاد كما يشاء ويقول ما يشاء .

الروماني الأول : إن في حديثه الـذي لا تريـدون إخراسـه خطر على الامبراطورية كلها

الكاهن الأول : إن فيه خطرا على قومنا أيضا .

الكاهن الثاني : كل ما فعلناه سيذهب سُدى .

الروماني الثاني : دعوني أصارحكم بأن قيصر لن يصبر على ذلك طويلاً .

الروماني الأول : لماذا لا يريد هيرود إخراس ذلك المشعوذ ؟

كبير الكهنة : ليس هيرود الذي سيخرسه .

الروماني الثاني : من إذن ؟

كبير الكهنة : علينا نحن أن نفعل ذلك .

الروماني الثاني : بدون علم هيرود ؟

كبير الكهنة : بل بعلمه .

الروماني الأول : بدون أمره ؟

كبير الكهنة : بل وبأمره أيضا .

الكاهن الأول : كيف ذلك يا كبير الكهنة ؟

الكاهن الثاني : متى ذلك ؟

كبير الكهنة : الليلة . . لابد أن نبدأ الليلة .

(يخرج الكهنة الثلاثة من جانب المسرح الذى دخلوا منه ووراء هم الرومانى الأول والرومانى الثانى) .

الراقصات : الليلة الليلة
الرقص والغناء . . . الخ

(يظهر الناصرى مرة أخرى)

الناصرى : سمعت صوته على قمة جبل سيناء ينادى أبناءه . يقول لهم لماذا تتفرقون ؟ عودوا كما عهدتكم ، عودوا كما صنعتكم ، شعباً واحداً وأمة واحدة . رأيت وجهه على صفحة نهر الفرات يذرف الدمع ويقول لماذا عاد الظلم والاستغلال ؟ لماذا زالت العدالة والحق مات ؟ لامست زنده فى تونس الخضراء يدفع بأبنائه إلى الأمام يقول لهم : لقد صرتم رجالاً فهيا للجهاد . . . هيا للجهاد . . . هيا للجهاد . . (يختفى) .

(يدخل إلى المسرح السياف النوبى والعبد ويقفان على مقربة من الجندى الأول والجندى الثانى) .

العبد : ما بالك لا تفى بوعدك أيها السياف النوبى ؟ إن الرجل الذى لا يفى بوعده ليس برجل . لماذا لا تريد أن تقص على قصة ذلك النبى . لقد وعدتنى مائة مرة ولم تفعل ، فهيا قصها على الليلة .

السياف : سأقصها عليك غدا حين لا يكون حولنا أحد .

العبد : بل الليلة فالجميع مشغولون بالحفل ، ولن يحتاج أحد لخدماتك طوال أربعين ليلة ، فلا حاجة بالناس لسياف فى الأعياد . كما أنى لن أستطيع أن أصبر للغد . هيا هيا قُصّ على ، بماذا يتحدث نبى الناصرة ؟

الجندى الأول : لا تسأل عن ذلك الدجال أيها العبد . إنه يقول هراء .

الجندى الثانى : هنالك من يقولون إنه لا يتحدث عن بلادنا ولا عن زماننا ، وإنما هو يتحدث عن أشياء لم تقع بعد فى دول لم توجد بعد ، لكنه يستطيع رؤيتها من الآن .

الجندى الأول : إنه يهذى .

السياف : أنتم لا تفهمون ما يقول ، لأنكم لا تعرفون ما يجرى فى البلاد ، فأنتم لا تخرجون خارج الأسوار العالية التى تحيط بالقصر . ولا تعبرون المياه العميقة التى تحاصره . أما أنا فكلما خرجت لسن السيوف فإننى أرى عالما آخر لا يمكن أن أصفه لكم . عالما لا تعرفونه لأنكم سجناء هذا القصر . إن ما يتحدث عنه ذلك النبى لا يعنى شيئا ، لمن لا يعرف الحياة التى يعيشها الناس خارج أسوار قصر الحاكم .

الجندى الأول : إننا نعرف كل هذا ، فهم دائما يأتون بقصص غريبة عما يجرى فى البلاد . لكن هيرود وهيروديـاس لا يحبان سماع ذلك . منذ عدة شهور أتى رجل يُخبر هيروديـاس بأن بعض الناس يموتون جوعاً فى طرقات المدينة ، وأن البعض الآخر يبيعون أبناءهم وزوجاتهم . ولم يكن أحد قد حذّره من أن الملكة لا تحب سماع هذه القصص .

العبد : وماذا كان مصيره ؟

الجندى الأول : طلبت هيروديـاس من هيرود بأن يقطع لسانه ، وبعد ذلك لم يعد أحد يأتى بمثل هذه القصص .

السياف : بل هم يأتون كل يوم . لكن هيرود أصدر أوامره بأن يسكب الزيت المغلى من فوق أسوار القصر ، على كل من يعبر المياه المحيطة به ، ويصل إلى الأسوار . إن جثثهم كانت فى وقت من الأوقات تملأ المياه ، وكان الجنود ينتشلون ما يقرب من مائة جثة كل يوم ، حتى إن مجرى الماء العميق لم يعد يُرى ، بعد أن ملأته الجثث عن آخره ، ولم يعد هناك ماء حول القصر ، بل جثث فقط .

العبد : أى منظر مرعب هذا أن يحاط قصر الحاكم بجثث الموتى .

السياف : وخاصة إذا كان أكثر ما يخشاه الحاكم هو الموت !

الجندى الأول : لا تنس نفسك أيها النوبى .

العبد : من أين جاء هذا النبى ؟

الجندى الأول : من الناصرة .

العبد : ما اسمه ؟
الجندى الأول : لا أحد يعرف .
العبد : ألا تعرفون من يكون ؟
السياف : بل يعرف الجميع
العبد : من هو إذن ؟
الجندى الأول : إنه دجال .
السياف : بل هو نبى . نبى الحق الذى كلما ظهر فى البلاد تكالبت عليه وحوش الظلام لتقتله . ولكن كلما قتلته فى عصر عاد فى عصر آخر أقوى وأشد مما كان .
الجندى الأول : ستجلب على نفسك المتاعب أيها النوبى ، إذا ظللت تردد ما يقوله الناس عن ذلك الدجال .
العبد : وعمّ يتحدث هذا النبى ؟
السياف : يتحدث عن المستقبل الذى يتطلع إليه أبناء هذا البلد .
الجندى الأول : أى مستقبل ؟ إنه يتحدث عن الماضى .
الجندى الثانى : هذا صحيح ، فهم يقولون إنه يتحدث عن . . . عن الحاكم الذى مات
العبد : أهذا هو الحاكم الذى قتله هيرود ؟
الجندى الأول : (رافعا سيفه على العبد) احترس أيها العبد وإلا فستكون أنت المقتول .
العبد : (يهرب منه) أحرام عندكم السؤال ؟ (يحتمى بالسياف) إنى فقط أسأل كيف مات ذلك الحاكم .
السياف : (يتلفت حوله ثم يهمس فى أذن العبد حتى لا يسمعه الجنود) لقد مات الحاكم الراحل ميتة ربه ، وفوق فراشه ، لكن هيرود يخرجه من قبره فى المناسبات الوطنية ، ويأمر بصلبه أمام الجماهير .
العبد : ياإلهى ! هل كان حاكما ظالما ؟
السياف : بل كان أعدل الحكام الذين عرفتهم البلاد ، فقد كان دائما يقف مع الفقراء والمضطهدين الذين طال استغلالهم على مرّ العصور . لذلك ، عندما مات ، بكته البلاد كلها . كما لم تبك أحدا من قبل ، فقد قطعت خدودها النساء ، وألقى الشباب بأنفسهم فى النهر . لكن اسمه الآن أصبح محرّما ، ولا ينطقه أحد فى هذا البلد إلا وتوليته برعايتى .
العبد : ولماذا يفعل به هيرود ما قلته لى ؟
السياف : حتى يتّعظ أبناؤه .
العبد : كم هى عجيبة بلادكم ! ولكن من هم أبناؤه الذين يريد لهم هيرود أن يتعظوا ؟
السياف : إنك كثير الأسئلة . لماذا لا تسأل أهل البلد أنفسهم ؟ إنهم هم أبناؤه . إن الحاكم الراحل أنجب جيلا كاملا قبل أن يموت وهم يُحصون الآن بالملايين ويملأون طول البلاد وعرضها . إنهم هم الخطر الحقيقى على هيرود لذلك فهو لا يريد أن يعترف بهم . إنه يقول إنه لا وجود لهم .
العبد : ولهذا يقوم بإخراج والدهم من قبره ، ويصلبه أمامهم ، حتى يتعظوا ؟
السياف : ها قد بدأت تفهم فلا تسألنى أسئلة أخرى .
العبد : ومن الذى يقوم بصلب الحاكم الراحل ؟
الجندى الأول : هناك كثيرون مُخصّصون لهذه الأعمال : الصلب ، والشنق ، والخنق .
العبد : ألا يخافون ؟
الجندى الثانى : ولماذا يخافون ؟ إن الحاكم يرسل لهم أمرا ممهورا بخاتمه .
العبد : أىّ خاتم ؟
الجندى الثانى : خاتم الحكم . ألا تفعلون ذلك فى بلادكم ؟
العبد : إننا لا نعدم الحكام فى بلادنا .
الجندى الأول : إن ذلك هو عمل بعض الناس فى بلادنا ، إنه مصدر رزقهم ووجودهم . ثم ما للحكام إلا رقبة واحدة مثلى ومثلك .

(ينطلق النفير الملكى معلنا دخول الحاكم ، فيأخذ كل من الجندى الأول والجندى الثانى مكانه على جانبى المسرح ، بينما يقوم العبيد بنشر بساط أحمر طويل فى منتصف القاعة ليمر فوقه الحاكم . يدخل هيرود وهيروديـاس فى موكب مهيب ، وقد ارتدى كل منهما زيّه الملكى ، وعلى رأسه التاج . يدخل وراءهما لاشين وزير البلاط ، والرومانى الأول ، والرومانى الثانى ، والحاشية الملكية ، فينهض المدعوون ليصطفوا على الجانبين)

الجندى الأول : (على يسار المسرح) مولاى هيرود العظيم حاكم المملكة .

الجندى الثانى : (على يمين المسرح) مولاى هيرود المجيد رافع راية البلاد .
الجندى الأول : مبدد الظلمات .
الجندى الثانى : صانع الحضارة والسلام .
الجندى الأول : جالب الرخاء .
الجندى الثانى : راعى الفنون والآداب .
الجندى الأول : ملك ملوك الزمان .
الجندى الثانى : مولاتى هيروديا ملكة المملكة .
الجندى الأول : مولاتى هيروديا شمس البلاد
الجندى الثانى : لها المال .
الجندى الأول : لها الجمال .
الجندى الثانى : سيدة سيدات البلاد .

(يحيى هيرود وهيروديا المدعوين)

هيرود : مرحبا مرحبا برسل قيصر . مرحبا بجميع المدعوين . ستكونون جميعا ضيوفنا فى هذا القصر لمدة أربعين يوما وليلة وستشاهدون عندنا ما لن تنسوه أبدا . وستنعمون بأطيب الشراب وأشهى الطعام . (للاشين) لاشين . . هل اكتمل عدد الضيوف ؟
لاشين : نعم يا مولاى فيما عدا ضيفا واحداً فقط .
هيرود : لن ننتظر أحدا .
لاشين : لا أحد يدخل بعد وصول الحاكم يا مولاى .
هيرود : فلتغلق الأبواب ولترفع الكبارى ولنبدأ احتفالاتنا . أين الراقصات ؟ فليدخلن ولتعزف الموسيقى إيذانا ببدء احتفالات المملكة ، والتى تستمر هذا العام لمدة أربعين يوما . بمناسبة العيد العاشر لجلوسنا . صبوا النبيذ للجميع
لاشين : نخب هيرود العظيم .
الجميع : (يرفعون الكئوس) نخب هيرود العظيم .
هيرود : أين سالومى ؟
هيروديا : لماذا تسأل عنها ؟
هيرود : إننى لا أراها .
هيروديا : ليس من الضرورى أن تراها .
هيرود : بل من الضرورى يا مليكتى الحبيبة ، حتى لا أقتل نفسى من طول رؤياك أنت .

(لنفسه) الليلة . . إنها الليلة . .
هيروديا : عم تتحدث ؟
هيرود : أتحدث عن هذه الليلة .
هيروديا : وماذا سيحدث الليلة ؟
هيرود : لن أقول لكِ .
هيروديا : إذن فسأقول لك أنا : ستشرب حتى الثمالة ، ثم تهذى أمام ضيوفك ، ثم تأوى إلى النوم جثة هامدة ، إلى أن يأتيك عبدك الأسود ليدلكك فى الفراش .
هيرود : إنك لا تفهمين شيئا . تقول لى النجوم إن ابنتك سالومى أميرة المملكة ، ستلبى لى طلبا الليلة .
هيروديا : من الأفضل أن تلبى لنا أنت طلبا طالما طلبناه .
هيرود : ويقول لى القمر إن الليلة غير كل ليلة . وتهمس فى أذنى السحب بأن هذه هى الليلة .
هيروديا : ربما تكون الليلة هى خلاصنا جميعا ، فأصدر أمرك . ولاتترك رأس ذلك المعتوه يجوب الأسواق ، يتحدث عنى وعنك بأفظع الكلمات ، ولا يتوقف عن سبّنا أمام الجماهير .
هيرود : إن هذا الموضوع من أمور الدولة العليا التى لا تفهمين أسرارها ، فاهتمى أنت بالضيوف ولا تدسى أنفك فيما لا يعنيك . أين سالومى ؟ أين الأميرة ؟
هيروديا : قلت لك دعك من ابنتى .
هيرود : (يصيح) استدعوا الأميرة سالومى .

(يخرج بعض الخدم)

انظرى يا هيروديا إلى القمر ألا يشبه سالومى ؟
هيروديا : إذا ظللت تنظر هكذا إلى القمر فعند نهاية الاحتفالات ستكون قد جننت .
هيرود : انظرى كم هو عار القمر . إن حوله مائة وتسعاً وسبعين نجمة . لقد أمضيت ليال طوال أعدها وأحصيها . انظرى الآن أن هناك سبع سحابات صغيرة شفافة تحوم حوله ، كأنها أوشحة بيضاء ، تدور فى رقصة مجنونة .

هيروردياس : هاهى أولى مراحل الجنون .

(تدخل سالومى تتبعها الوصيفات اللاتى يحملن ذيل ردائها الطويل)

هيرود : سالومى .

سالومى : ماذا تريد ياهيرود ؟ لماذا استدعيتنى ؟

هيرود : يا أجمل من وطئت أقدامها تراب مملكتى ، يا أجمل من استنشقت عبير الزهور فى حدائق قصرى ، أين أنت ؟ لماذا تختفين عن نظرى ؟ لماذا لا أراك دائما إلى جانبى ؟

سالومى : ماذا تريد يا هيرود ؟

هيرود : سالومى .

هيروردياس : اتركها وشأنها .

هيرود : سالومى . سالومى .

سالومى : ماذا تريد ؟

هيرود : آه ماذا أريد ؟ وهل يتحقق للمرء ما يريد ؟ أريد راحة البال ياسالومى . أريد الجمال . أريد الحب . لكنى لا أجد أيا منها . أريدك أنت يا سالومى فهل تجالسيننى ؟

هيروردياس : كُف عن هذيان السكارى هذا . ماذا سيقول عنك الضيوف عندما يعودون إلى روما ؟

هيرود : إننى أنا الحاكم ، وما أفعله هو الحق ، وما دونه باطل . فالحاكم هو الذى يحدد الخطأ والصواب بأفعاله . فإذا فعل شيئا صار هذا الفعل هو الصواب ، وصار الجميع يتبعونه ويقلدونه . وإذا أعرض عن الشىء انصرف عنه الناس باعتباره خطأ . ولكن ما قيمة ذلك كله أمام المشكلة الكبرى . ما قيمته أمام ما يريد المرء أن يفعله ولا يستطيع فعله ؟ إن ذلك هو الوضع الذى يتساوى فيه الحاكم مع رعاياه . بل قد لا يتساوى ، فقد يتفوقون هم عليه ، فيقدرون على فعل ما يريدون ، ولا يقدر هو .

سالومى : هل استدعيتنى لتقص على فلسفتك فى الحياه ؟

هيرود : بل لأقص عليك همومى يا سالومى ، هموم هذه المملكة . الهموم التى لم أعد أتحملها .

هيروردياس : ألم تجد غير أول ليالى احتفالاتنا ، ووسط الضيوف ، لكى تقص علينا همومك ؟

هيرود : أوه ! إن صوتك يصيبنى بالغثيان ، ويزيد من همومى . سالومى تعالى معى إلى الشرفة .

سالومى : وماذا نفعل بالشرفة ؟

هيرود : لست أعرف ، ربما نبحث عن نجمك فى السماء حتى نجده ، ثم نبحث عن نجمى أنا لنعرف إلى أين يتجه : هل يقتفى أثر نجمك الصاعد إلى أعلى ، أم يهبط إلى أسفل ؟

سالومى : لست مغرمة بهذه اللعبة يا هيرود ، إننى لا أهوى البحث عن الطالع . فطالع المرء هو ما يصنعه بنفسه ، أما من ينظرون إلى النجوم فهم العجزة الذين يتوقعون من السماء أن تحقق لهم ما لايستطيعون تحقيقه بأنفسهم .

هيرود : إنك ستبدين فى الشرفة ، وخلفك النجوم فى السماء ، كأنك القمر ذاته يا سالومى ، وكأن النجوم لآلىء حولك . تعالى معى إلى الشرفة .

سالومى : ليس الليلة .

هيرود : بل الليلة . . . فالليلة غير كل ليلة .

(تخرج سالومى وتدخل من الجانب الآخر الراقصات) .

الراقصات : الليلة الليلة
الرقص والغناء الليلة . . . الخ .

هيرود : (لهيروردياس) لماذا لا تشربين يا امرأة ؟

هيروردياس : أهذه هى الطريقة التى يخاطب بها الملوك زوجاتهم ؟

هيرود : (فى سخرية) لماذا لا تشربين يا زوجتى العزيزة ؟ يا مليكتى الحبيبة ؟ لماذا لا تدعين الخمر تلامس شفتيك حتى يصير حلوا كالسكر ؟ هه . . لماذا ؟

هيروردياس : لا شأن لك إن شربت أو لم أشرب .

هيرود : إننى فقط أريدك أن تشاركينى سعادتى ، فأنا أشعر الليلة بسعادة لم أشعر بها من قبل . أفلا يحق لك أن تشاركينى تلك السعادة ؟

هيروديا: صدقت. فلطالما شاركتك تعاستك، فلأشاركك الآن تلك السعادة التى تتحدث عنها. إذا كنت بالفعل سعيدا.

هيرود: كيف لا أكون سعيدا وقد بعث إلى صديقى قيصر روما برسله المبجلين.
(يتذكر فجأة) إنهم لم يمنحونى بعد الهدايا التى أحضروها. أين وزير البلاط؟
(ينادى) لاشين

لاشين: ها أنا ذا يا مولاى المبجل.. سمعا وطاعة.

هيرود: هل أحضر الرسل معهم هدايا أم لا؟

لاشين: بالطبع يا مولاى. أحضروا كل شىء. تماما مثل كل مرة.

هيرود: إذن أين هى؟ هل سيحتفظون بها لأنفسهم؟

لاشين: بل هم ينتظرون أن تأذنوا لهم بتقديمها.

هيرود: ها قد أذِنّا. دعهم يتقدموا.

(يشير الوزير إلى الرومانى الأول والرومانى الثانى فيتقدمان إلى هيرود ووراءهما عدد من العبيد يحملون صناديق الهدايا)

الرومانى الأول: هيرود العظيم يا حاكم المملكة، إن قيصر روما يبعث إليك بتحياته السامية، وبتمنياته بدوام المجد والنجاح، فأنتم أمل شعبكم فى الغد المشرق، وفى السعد والرخاء.

هيرود: أدامت السماء علينا السعد والرخاء، فسعدنا يأتى من رضاء قيصر علينا، ورخاؤنا من عطفه المستديم.

الرومانى الثانى: هيرود العظيم يا صديق روما وحليفها الأول، لقد أجمعت الآراء فى بلاد قيصر على أن الرب الذى خلق العالم فى ستة أيام، لابد قد تفرغ بعد ذلك لخلق عظمتكم. لقد صححتم مسار البلاد، وحكمتكم صار يتعلم منها الحكام.

هيرود: (للاشين) أسمعت يا وزيرى ماذا يقولون عنى فى روما، وأنت جالس هنا فى القصر تأكل وتشرب وتضاجع النساء؟

لاشين: مولاى هيرود.

هيرود: آسف. تأكل وتشرب فقط، فلم يعد باستطاعتك أن تضاجع أحدا الآن، لا النساء ولاالغلمان. ولكن، فى أوقات فراغك، ألا تلتفت قليلا لأمور الحكم، فتنشر مثل هذا الكلام الحكيم الذى يأتينا من بلاط قيصر فى روما، وقد كان من الأولى أن يصدر عن بلاطى أنا، بلاطى الذى أنت وزيره؟ ألا تعتقد ذلك أيها الوزير الأحمق؟
(يقذف فى وجهه بإحدى ثمار الفاكهة التى كان يتسلى بها بين يديه)

لاشين: سننشر ذلك فورا يا مولاى. ولكن.. لدى الرسل رسالة هامة من قيصر روما، يريدون إبلاغها لكم.. على انفراد.

هيرود: ليس الآن، ليس الآن. فلينتظروا حتى تنقضى ليالى الاحتفال. أين الهدايا؟ مرهم بتقديم الهدايا على الفور. هيا تحرك أيها الوزير. لماذا صارت حركاتك بطيئة هكذا؟ لقد صرت كالحيوان العجوز الذى لم يعد له فائدة. تحرك يا رجل، وإلا تخلصنا منك، كما نفعل مع الجياد الملكية التى لم يعد بنا حاجة إليها.

لاشين: نعم، نعم، يامولاى..

(يهرع لاشين إلى العبيد، ويشير إليهم فيفتحون صناديق الهدايا، وعند فتح كل صندوق يتقدم أحد الرومان، ويقدم ما به إلى هيرود، بينما يستمر الرقص والغناء).

الراقصات: الليلة الليلة
الرقص والغناء.. الخ.

هيرود: (للرومان) أرجو إبلاغ عظيم شكرى وامتنانى لقيصر روما على ما بعث به إلى من نفائس، والتى ما هى فى الحقيقة إلا تعبير متواضع عن تقديره العميق لشخصى. أرجو إبلاغ قيصر أننا سنظل دائما عند حسن ظنه، ورهن إشارته، فى كل شىء.
(الجميع يصفقون)
والآن اشربوا وكلوا ما طاب لكم حتى الصباح. (للاشين) فلتوضع هذه الهدايا فى القبْو على الفور. لقد أحصيتها وعددتها واحدة واحدة، وأستطيع أن أتذكرها بعد مرور سنين. (لأحد الضيوف) آه صديقى العزيز ماركوس لماذا لا تشرب؟ إن فى الحديقة نافورة

تقذف بالنبيذ إلى السماء . نبيذ من نوع خاص . نبيذ أبيض رقراق ، تحسبه ماء إلى أن تذوقه .

(يخرج هيرود إلى الشرفة متأبطا ذراع ماركوس ، ثم يهبط إلى الحديقة ، فتتبعه هيروديا والراقصات ، وبقية الحاشية ، وسط صيحات : « إلى النافورة ، إلى النافورة » « إلى الحديقة » « إلى النبيذ » . تدخل سالومى مرتدية ثوبا شبه شفاف ، وفى شعرها الورد ، يدخل خلفها يوسف فى لباس البستانى ، وصدره عارٍ . يضحكان)

يوسف : ياله من جنون مطبق . لو أننى قلت لأحد إن الأميرة سالومى تركت حفل القصر فى أولى لياليه ، وجاءت إلى فى أقصى أركان الحديقة ، نفترش السندس المخملى الأخضر . ونضع ورود الحقل تاجا أحمر على رأسها ، ونتخذ ضوء القمر ملاءة فضية شفافة تغطى جسدينا المنهكين ، لما صدقنى أحد ، ولقالوا جميعا : إننى مخبول . (يضحك)

سالومى : لو أنك قلت ذلك ، لقلت لهم إنك كاذب ، ولقطع رأسك قبل أن تنتهى من روايتك .

يوسف : وهذا هو غاية مناى ، أن أموت بعد أن أكون معك . أريد أن أموت فى أحضانك يا سالومى .

سالومى : (مداعبة) إذن فى المرة القادمة سآتى إليك ومعى خنجر ذهبى ترصعه الجواهر والأحجار الكريمة ، وسأقبلك وآخذك فى أحضانى ، ثم أدس الخنجر فى جوفك ، ثم أخرجه وأدسه ، وأخرجه وأدسه ، إلى أن تتهدج أنفاسك ، وتفيض روحك فى أحضانى .

يوسف : (يلاحظ وجود بعض كؤوس النبيذ فيصب لنفسه واحدة منها) إن النبيذ فى القصر عندكم مثل الماء عندنا . أنا أروى الحديقة بالماء فتنبت الزهور ، وهنا يروونك يا سالومى بالنبيذ فتزدهرين ، كما لم يزدهر أجمل بستان . إنك أنت الفردوس ذاته يا سالومى . فى أناملك زهرة السوسن البيضاء الناعمة . فى شعرك حقول القمح الذهبية التى تموج مع الريح . فى فمك رحيق الورود البرية التى لم يذقها إنسان

سالومى : (تقاطعه) لقد بدأت تكرر نفسك . ألم أسمع منك هذه الكلمات من قبل ؟ . . أم كان ذلك من شخص آخر ؟

يوسف : بل كان منى أنا حبيبك يوسف . وستظلى تسمعينها منى أبد الحياة . أتشربين ؟

سالومى : نعم فإنى ظمانة .

يوسف : نبيذ ؟

سالومى : لا أريد نبيذا .

يوسف : آآتى لك بقطرات الندى التى تهبط من السماء فى الفجر ؟

سالومى : تلك القطرات لا طعم لها ولن تروى ظمئى .

يوسف : ماذا تريدين ؟ قولى لى فآتيك به

سالومى : لست أعرف . أريد شرابا يدير رأسى ، فالنبيذ لم يعد يفعل بى أى شىء . أريد شرابا أحمر دافئايروى ظمئى ، ويشعرنى بالانتشاء ، ولا يكون نبيذا .

يوسف : دمائى فداؤك يا سالومى .

سالومى : أوه كفى . لقد أصبتنى بالسأم .

يوسف : سالومى ؟

سالومى : أذكر أننى بدأت أشعر بالسأم فى المرة الأخيرة ، وقررت ألا أجىء إليك ثانية ، لكن سأم الحفل الأشد وطأة هو الذى ساقنى إليك هذه المرة . (فجأة) إن هذه المرة ستكونُ الأخيرة .

يوسف : إنك تمزحين يا سالومى . هل أغضبتك فى شىء . قولى لى ، وسأستغفرك ساجدا ، كما يستغفر العبد المخطىء ربه فى السماء . ماذا غيرك يا سالومى ؟

سالومى : كف عن نطق اسمى على لسانك . من الآن فصاعدا ستنادينى بلقب أميرة المملكة . يجب أن تحفظ مكانك أيها البستانى .

يوسف : مكانى تحت قدميك أيتها الأميرة ، ولست أريد له بديلا . فاتركينى حيث أنا .

سالومى : أوه أغرب عن وجهى الآن .

يوسف : ماذا حدث ؟

سالومى : حدث أن الرواية قد انتهت ، هذا كل ما فى الأمر . ألا تفهم ؟ لا تكن مثل الممثل المبتدىء الذى يفرح بدوره الصغير ،

ويظل يلعبه ، حتى بعد نزول الستار .

يوسف : يا لك من شيطانة شريرة تتخفّى خلف قناع الجمال والبراءة .

سالومى : (تصفعه) إخرس ولا تنطق بكلمة واحدة . كيف تجرؤ على مخاطبتى بهذه اللهجة السوقية . أنسيت من أكون أنا ، ومن تكون أنت ، فلتعلم أيها البستانى أننى من أمة غير باقى الأمم . نحن الأمة التى اصطفاها الإله من بين كافة البشر ، ومَنْ دُوننا حيوانات غير عاقلة .

يوسف : (غير مصدق) أيتها الأميرة

سالومى : أتفهم ما أقول أيها الحيوان ؟

يوسف : (مذهولا) نعم ، نعم ، أيتها الأميرة . أفهم كل شىء .

سالومى : هيا إذن ، إلى كوخك الحقير فى أقصى الحديقة ، ولا تدع عينى تقع عليك ثانية ، وإلا أمرت الحراس بتقطيع جسدك هذا الذى أصبح يدفعنى للقىء .

(تسمع سالومى صوت الموسيقى القادم من داخل القصر فترقص بضع خطوات ، وتقذف بالورود التى فى شعرها الواحدة تلو الأخرى على الأرض) .

يوسف : (يتقهقر خائفا) يقولون إن أمهات الشياطين أربعة . إحداهن ترقص على دماء الموتى ، ومعها مائة وتسع وسبعون روحا شريرة . إنك هى .

(يخرج بسرعة مذعورا . تظل سالومى ترقص بضع ثوان ، إلى أن يدخل عليها كبير الكهنة ، والكاهن الأول ، والكاهن الثانى)

كبير الكهنة : لقد تغيبت أيتها الأميرة عن الحفل ، وقد لاحظ الجميع غيابك . إنه عيد جلوس هيرود ، وتعلمين جيدا أهمية ذلك بالنسبة لنا . لقد انتظرنا عشرات السنين أن يأتينا مثل هذا الحاكم ، وأعتقد أنه من واجبنا أن نحتفل معه بهذا العيد ، فهو فى الحقيقة عيدنا نحن ، قبل أن يكون عيده هو .

سالومى : لقد حفظت قصائد المديح فى هيرود من طول ما سمعتها . حفظتها عن ظهر قلب . هى والأغنيات ، والرقص الخليع ، والشرب ، والمجون ، لقد سئمت وجوه المدعوين التى لا تتغير من عام إلى عام . هذه الوجوه الباردة التى تكسوها المساحيق الملونة . وهؤلاء الضيوف الرومان ، إنهم من العامة ويتصورون أنهم من النبلاء ، لمجرد أنهم يملكون المال . لكن هذه هى غلطة أمى . فهى ؟ التى فتحت لهم أبواب المملكة .

كبير الكهنة : لا تتحدثى هكذا عن الرومان . فروما هى القوة الحقيقية التى نستند إليها ، ومهما كان بالرومان من صفات لا تعجبك ، فلا تنسى أننا نحن فى النهاية الذين نتحكم فى الرومان ، دون أن يعلموا . إن الرومان هم حماتنا فى هذا العالم ، فى هذه المرحلة ، فلا داعى للإفصاح عن مشاعرك هكذا ، بلا رابط ، ولا ضابط .

الكاهن الأول : نعم أيتها الأميرة يجب الاحتراس والحذر . إننا نلعن هيرود والرومان ثلاث مرات فى كل صلاة ، لكننالا نفصح عن ذلك .

الكاهن الثانى : ونلعن كل من ليس منا أو من خرج عنا ثلاث مرات أيضا ، لكنا لا نقول ذلك .

كبير الكهنة : لقد ذكر فى كتبنا أن الكلب أفضل ممن هم ليسوا منا لأنه مصرح لنا فى الأعياد أن نطعم الكلب ، وليس لنا أن نطعم الأجانب . إن قومنا هم المميزون وهم وحدهم الذين يستحقون الحياة الأبدية ، أما باقى الشعوب فمثلهم كمثل الحمير ، وبيوت عبادتهم بالنسبة لنا كزرائب الحيوانات . هذا هو سر بقائنا فى الماضى ، وهو سر بقائنا فى المستقبل ، حين تصير الدنيا بما فيها ملكا لنا ، ويكون لنا عليها حق التسلط ، ومطلق التصرف .

الكاهن الأول : الشفقة ممنوعة مع بقية سكان الأرض

الكاهن الثانى : فإذا رأيت أحدهم واقعا فى نهر أو مهددا بخطر فمحظور عليك إنقاذه .

الكاهن الأول : يجب قتل كل من هو ليس منا وإلا كنا مخالفين للشرع .

الكاهن الثانى : خاصة أهل الناصرة الذين يدينون بدين آخر .

الكاهن الأول : إن قتلهم من الأعمال التى يكافىء عليها الرب .

الكاهن الثانى : إن من يسفك دم أحد الناصريين إنما يقدم قربانا للرب .

كبير الكهنة : والآن إسمعينى جيدا أيتها الأميرة . إن حلمنا لن يتحقق فى وجود الفكر الذى يتحدث به ذلك الناصرى الدجال ، فهو يمثل الحلم المضاد لحلمنا ، وحلمان مضادان لا يمكن أن يتحققا على أرض واحدة . إما أن نكون نحن ، أو يكونوا هم . أتفهمين ما أقول ؟

سالومى : أفهم يا كبير الكهنة .

كبير الكهنة : إن أحداً لن يستطيع درء ذلك الخطر الداهم الذى يتهددنا ، غيرك أنت يا سالومى .

سالومى : أرنى الطريق يا كبير الكهنة .

كبير الكهنة : ستقدمين رأس الناصرى قربانا للرب حتى يرفع عنا ضرب الذل والمسكنة الذين فرضتهما علينا . هذا هو الطريق الذى سيستمر مئات السنين ، والذى ستفتحينه أنت لقومنا ، والذى ستقوم فى نهايته دولتنا . فى مكان دولة ذلك الحاكم الأبله الذى تزوجته أمك . وفى يوم موعود ، ستسود تلك الدولة ، وسنحكم نهائيا باقى الأمم .

سالومى : ومتى يجىء ذلك اليوم ؟

الكاهن الأول : ليس قبل أن تقوم حرب ضروس تكون هى حرب الحروب التى سيهلك فيها ثلثا العالم .

الكاهن الثانى : سيبقى قومنا سبع سنوات متوالية يحرقون الأسلحة التى كسبوها بعد الانتصار .

الكاهن الأول : ستكون أمتنا يومئذ أكثر الأمم ثراء لأنها ستكون قد ملكت كل أموال العالم .

الكاهن الثانى : لقد ذكر فى الكتب أن تلك الكنوز التى ستملأ بيوتا كبيرة لا يمكن حمل مفاتيحها وأقفالها إلا على ثلاثمائة حمار .

سالومى : أخشى على قومى أن يهلكوا قبل ذلك الميعاد .

كبير الكهنة : لا تخشى فناءنا . لقد خلق الله من قومنا ستمائة ألف روح . وسنزيد عن ذلك ، لكننا لن ننقص أبدا لأن كل فقرة فى الكتاب لها ستمائة ألف تأويل ، يختص كل واحد منها بروح من هذه الأرواح . سنسود العالم يا سالومى ، فهيا قدمى للرب قربانك .

سالومى : رأس الناصرى .

الكاهن الأول : فداء لأرواح الشهداء الذين سقطوا والذين سيسقطون .

سالومى : رأس الناصرى

الكاهن الثانى : فداء لأرواح الشهداء الذين حرقوا والذين سيحرقون .

كبير الكهنة : رأس الناصرى هى العقبة التى تسد الطريق أمام قومنا وتبعد عنا تحقيق حلم الأرض وحلم الدولة ، فقدمى القربان يا سالومى .

سالومى : سأقدم القربان . ومن بين يدى ستسيل الدماء غزيرة حمراء . سأقدم القربان . ومن بين فخذى ، ستبعث أمة جديدة تنهى الذل والهوان ، وتسود العالم بما حباها الرب من تميز وعلياء ، وما منحها من مكروَدَهاء ، وما ستحققه من بطش وطغيان .

(يدخل هيرود وهيروديياس ولا شين والرومانى الأول والرومانى الثانى ، ووراءهم بقية المدعوين والحاشية ، فيخرج من الجانب الآخر الكهنة الثلاثة)

هيرود : والآن سنشرب جميعا نبيذا أحمر كالدماء . سنشربه هذه المرة فى نخب قيصر متمنين له الصحة وطول البقاء . وقبل أن يرحل عنا رسله المبجلون ، سأبعث معهم الى صديقى قيصر روما برأس ليث الغاب الذى إذا زأر على بعد أربعمائة فرسخ أحدث ضجة أجهضت النساء الحبالى ، وهدمت أسوار المدينة ، وأوقعت أضراس الرجال . نعم فملك ملوك الأرض لا يرسل له أقل من رؤوس ملوك الغاب .

الرومانى الأول : ليست هذه هى الرأس التى يطلبها قيصر .

هيرود : سالومى ، مالك شاحبة هكذا ، إنك كالشمعة البيضاء التى تذرف الدمعة وراء

الدمعة إلى أن تفنى نفسها بنفسها .

هيروديـاس : إن ابنتى ليست شمعة ، ولا هى تذرف الدمع . بل إنى لا أذكر أبدا أننى رأيتها تبكى . حتى حين ولدت لم تبك مثل بقية الأطفال . وإنما كانت تضحك ضحكات ارتجت لها أعمدة المعابد فى المدينة ، فكف عن تخيل الأشياء ، وكف عن تعقبها فى كل مكان .

هيرود : (لسالومى) ماذا بك يا صغيرتى ؟

سالومى : لا شىء . ماذا تريد منى ؟

هيرود : أريد . . أريد أن ترقصى لى يا سالومى . أريد أن أرى جسدك البض يتمايل لى . إنك لا تعلمين ماذا يمكن أن يفعل رقصك بى ، إنه سيزيل عنى كل الهموم ، فأنا حزين الليلة كما لم أحزن من قبل . إن رقصك سيعيد إلى بهجتى . إن وقع أقدامك سيعيد إلى نبض حياتى ، وجسدك سيعيد إلىّ عنفوان شبابى الذى فقدته . لن أقترب منك . لن ألمسك . فقط . . سأنظر إليك ، فارقصى لى إذن يا سالومى . ارقصى لى يا أجمل زهرة فى الوادى .

سالومى : ماذا أصابك يا هيرود ؟ هل اختلت قواك تماما فلم تعد تفرق بين جواريك والأميرات ؟ إذا أردت رقصا فاطلبه من الجوارى . الأميرات لا يرقصن . ولكن يبدو أنك لم تفقد فقط شبابك ، وإنما فقدت صوابك أيضا ، فلم تعد تستطيع التمييز بين راقصات القصر وأميرة القصر .

(تتركه وتخرج)

هيرود : (لهيروديـاس) أترين كيف ربيت ابنتك ؟

هيروديـاس : أنا وابنتى ننحدر من سلالة ملكية ، أما أنت فقد كنت جمالا يتبع الجمال .

هيرود : ماذا ؟

هيروديـاس : كما كنت قاطع طريق أيضا .

هيرود : لقد كان والدى من أصل عريق . . وكانت والدتى . .

هيروديـاس : والدتك ؟ وماذا كانت والدتك هى الأخرى ؟ ملكة الأناضول ؟

هيرود : صه يا امرأة .

هيروديـاس : لن تكون ملكا أبدا يا هيرود . رغم ما تحاول أن تظهر به من فاخر الثياب ، فأنت من الرعاع ، والناس جميعا يسخرون منك . لقد فقدت حب الشعب دون أن تحصل على احترام النبلاء .

هيرود : يا لك من امرأة جحود . ألا تذكرين أين كنت قبل أن آتى إلى الحكم ؟ لقد كنت مكروهة منبوذة لا تقوين على الدفاع عن نفسك . تماما كالمرأة المطلقة التى هجرها زوجها ، بعد أن فقدت أنوثتها ، وصارت فى خشونة الرجال .

هيروديـاس : وماذا تعرف أنت عن الرجال ؟ لوكنت رجلا يا زوجى العزيز لكنت قد اتخذت القرار الذى يحتمه عليك منصبك ، والذى يطالبك به الجميع . لكنك تخشى أن تتخذه ، ثم تحدثنى عن الرجولة والخشونة .

هيرود : اخرسى ، وإلا فسأعيدك كما كنت ، وأصادر أموالك ، إنك كالحية الخبيثة التى تلدغ من يطعمها . ألا تذكرين من أين انتشلتك بعد أن توليت الحكم ؛ وكيف أعدت إليك أملاكك المصادرة ووضعتك معى على العرش ، وجعلتك تشاركيننى حكم البلاد ؟ كما أعدت إليك أملاكك فإننى سأصادرها . جميع الأملاك القديم منها ، والجديد الذى امتلكته وأنت معى على العرش . إنك لست من أبناء البلاد لقد كان أهلك من أصل غريب عنا . فهل يحق لك أن تستنزفى خيرات البلد كما تفعلين ؟

هيروديـاس : بالطبع لا ، فهذا حق لك أنت وحدك . أليس كذلك ؟

هيرود : سأصادر أملاكك .

هيروديـاس : تصادر أملاكى ؟ هاها (تضحك) لقد ذهب ذلك الزمان وولى يا مليكى العزيز . لن تستطيع أن تَمَسَّنى بسوء بعد الآن ، وإلا انقلبت عليك روما بأكملها ، وربما خلعتك عن العرش أيضا .

هيرود : إذن سآمر بوقْف قوافلك التجارية . سأعطى أوامر صارمة بألا تمر قوافلك فى مملكتى . إن المال الذى تسرقه هذه القوافل أصبح حديث العالم أجمع ، وذلك يسبب لى مشاكل كثيرة . سأفعل ذلك بعد الاحتفالات . أو ربما بعد توديع رسل قيصر ، فقد بعث إلى معهم بهدايا نفيسة ، ويجب أن نكرمهم ، ونهتم بهم ، حتى تنتهى الاحتفالات .

هيروديـاس : هاه ! إنك تتحدث كمن لا يفهم شيئا . إن قيصر أيضا يضحك من تمثيلياتك ، ولو لم أكن أنا إلى جوارك ، لما كان قد بعث لك بشىء على الإطلاق .

هيرود : لقد استقبلنى قيصر فى روما ، كما لم يستقبل ملكا من قبل ، وذلك لأن صديقى القيصر أيتها العجوز المخرفة يُكِنّ لى أكبر . .

هيروديـاس : (مقاطعة) إنه يستخدمك يا هيرود . هو يعرف نقاط ضعفك ويعرف كيف يسخرك لأغراضه التى أصبحت تنفذها له دون أن تدرى . وتتصور طوال الوقت أنك تعيد ترتيب الكون وفَقْ هواك .

هيرود : حبيبتى هيروديـاس ، يجب أن تعرضى نفسك فى الصباح الباكر على طبيب القصر ، فقد أصبحت تستعيضين عن زوال أنوثتك بسلاطة لسانك التى تتزايد كل يوم . وهذا داء لابد له دواء عند الأطباء . (يصيح) أين الراقصات ؟ أين ذهبن ؟ فليعدن فورا ، وليبدأ الرقص من جديد . (فجأة يسمع صوت الناصرى مدويا فى أرجاء المسرح)

صوت الناصرى : آه يا بلادى . إصبرى . إن خلاصك آت . آه يا وطنى . إن نصرك قريب ، فها هو الراحل الذى لم يرحل . ها هو الغائب الذى لم يغب . ها هو آت فى شكله الجديد . سيخلصك من الظلم والفساد ، من القهر والطغيان .

هيرود : ما هذا ؟ (يعم القاعة شعور بالتوتر ، ويبدأ الجميع فى الهمهمة . تدخل سالومى بسرعة ، وتتفقد أرجاء المسرح ، كمن يبحث عن شىء)

صوت الناصرى : عندما يجىء : البائس سيبتهج ، والجوعان سيشبع . عندما تعود عينا الضرير سيرى النور ، وأذنا الأصم ستفتحان من جديد .

سالومى : من هذا ؟

هيرود : من أين جاء هذا الصوت ؟

سالومى : من هذا الذى كان يصيح ؟

هيرود : ألم ترفعوا الكبارى ؟ كيف دخل غريب إلى القصر ؟

كنعان : لا يمكن أن يدخل أحد القصر دون علمنا يا مولاى .

هيرود : اذهب يا رئيس الحرس وأحضره فورا .

سالومى : نعم أحضروه .

كنعان : سمعا وطاعة يا مولاى . (يشير إلى الحرس فيتبعونه إلى الخارج)

هيروديـاس : ماذا ؟ إلى هنا ؟ هل جننت يا هيرود ؟ إن ضيوفنا ينتظرون الآن الراقصات ، فهل نحضر لهم شخصا معتوها ، يتفوه أمامهم بما تقشعر له الأبدان ؟ ألم تسمع بماذا كان يصيح ؟

هيرود : يجب أن أرى صاحب هذا الصوت .

هيروديـاس : لست بحاجة لأن تراه . إنه بالفعل من تتصوره . هو نبىّ الناصرة الدجال الذى يصيح فى البلاد ضدك وضدى . هو بعينه ، وذلك أمر لست بحاجة لأن تتحقق منه ، خاصة أمام ضيوفك .

هيرود : إبقى أنت فى تجارتك ، ودعى لى أمور الدولة . إن أمر ذلك الناصرى أخطر مما تتصورين ، وأخطر مما يستطيع عقلك القاصر أن يدركه .

(يقتحم الناصرى القاعة قبل أن يعود الحرس . وهو شاب عار إلا من قطعة من فراء الأغنام تستر عورته ، وتتدلى شعوره المرسلة إلى كتفيه . يأخذ فى تفرس وجوه المدعوين واحدا تلو الآخر ، بينما يتجمد الجميع كلٌ فى مكانه)

الناصرى : أين هو من امتلأ كأس فظائعه عن اخره ؟ أين هو من ستصعقه الصاعقة ، أحضروه

كى يسمع من صاح فى البادية ، وجاء الآن ليصيح فى قصور الملوك . أحضروه فقد يسمع الصوت الذى لم يعد يسمعه . أين هى من أعطت نفسها لشباب روما ذوى الأجساد اليافعة ، الذين يحملون دروعا من ذهب ، ويلبسون خوذات من فضة ؟

هيروديا‌س : يـا إلهى ! (تسقط مروحتهـا من يدهـا) (طـوال المشهـد التـالى تـظل سـالـومى مشدوهة دون أن تتكلم) .

الناصرى : (يصيـح فجأة) أين همـا الـزوجـان اللذان جمعهـما شبق المال الـذى هو بـلا حدود ؟ أطلبوا إليهما أن يتركا تجارتهما . لقد جمعا من المال ما لن يستطيعا إنفاقه ، فنهايتهما أقرب مما يتصوران . لقد صُمّت آذانهما ولم يعـودا يسمعان . لقـد عميت أعينهـما ولم يعودا يبصـران . أحضروهـما ليسمعا الليلة صوت الحق فقد يتوبان . لكن لا ، لن يتـوبـا . لا الليلة ولا أى ليلة . لن يتوبا قبل أن يعود الـراحل فى شكله الجديد ، وعندئذ سيكون قد فات الأوان .

هيروديا‌س : مُرهُمْ بإسكاته . مُرهم بإسكاته .

هيرود : من أنت وما اسمك ؟

الناصرى : انا ابن هذا البلد فمن تكـون أنت ؟ أنا أحـد أبناء الغـائب الحاضـر ، والراحـل الذى لم يرحـل ، فمن تكون أنت ؟ أنـا صوت الشعب ، صوت الفقر والمجاعـة والمعاناة أنا آمال وآلام الجماهير فمن تكون أنت يا هيرود ؟ هه من تكون ؟

هيرود : ما الذى جاء بك إلى هنا ، وكيف اخترقت أسوار القصر ؟

الناصرى : الحق يخـتـرق الأحجـار ، والنـار تفـلّ الحديد .

هيروديا‌س : (لهيرود) استدع حرسك يا رجل .

هيرود : (صـائحـا) أين كنعـان ؟ أين حـرس القصر ؟

الناصرى : لا تصـح يا هيـرود فلن يجيبـك أحـد ، ولا ترتعد فساعتك لم تحن بعد .

هيرود : لقـد تعـدّيت حـدودك يـا رجـل . لقـد اقتحمت القصر وسط احتفال لست أحد المدعوّين إليه .

الناصرى : لقد تعديت أنت كل الحدود يـا هيرود ، وقد صبر الشعب عليـك طويـلا . لكن شعبنا قد عقـد العزم الآن عـلى أن يعيد صنع الحياة على أرضه بالحريـة والحق ، بـالكفايـة والعدل ، بـالمحبة والسـلام ، بالسلام القـائم على العـدل يا هيـرود ، وليس بـالاستسلام . (تـزداد همهمة الحاضرين)

هيروديا‌س : يا للفضيحة ! (هامسة لهيرود) أهذا هو الحفل الذى طالما أعددنا له ؟ أهذا هو ما أنفقنا فيه الليالى الطوال نبحث وندقق فى قائمة المدعوين ، وفى مـوائد الـطعام والـشـراب ، وفى عـدد الـراقـصـين والمنشدين ؟ أكان كل ذلك من أجل هذا الضيف الفظ المخيف الذى هبط علينا من حيث لا ندرى ولا نعلم ؟ يا للمصيبـة ! لقد أفسد علينا كل شىء . ماذا سيقولون عنـا فى رومـا ؟ لكنـك أنت المسئـول بسكوتك عليه ، وعلى حديثه الذى يعاقب عليه القانون . لقد سكتّ عليه حين كان يجـوب الأسـواق ، فجـاءك الآن بنفس الحديث ، ولكن فى عقْر دارك . وها هو يتقيؤه على مسمع ومشهد من ضيوفك بلا أدنى استحياء . يا للكارثة ! ماذا عسانـا نفعل الآن ؟

هيرود : أيها الرجل ! عليك أن تغادر هذا المكان فورا . أخرج من القصر كما دخلت .

الناصرى : لقد جئت هنا لأبقى يا هيرود . . فـالنار حين تمسك بالهشيم لا يمكن إبعادها .

هيرود : (يسـد أذنيـه بكفيـه) لن أستمـع لهـذا الصوت .

الناصرى : إن صوتى سيظل يلازمك يا هيرود ، ولن تستطيع الهروب منه أو تجـاهله . سيظل معـك هنـا داخـل القصـر ، وممسكـا بتلابيبك ، ولن تستطيع أن تصم آذانك عنه .

هيرود : أخــرج من القصــر . (يصيــح) أخرجوه ! أخرجوه !

الناصرى : لن أخرج ياهيرود ، ولن يخرجنى أحد . سأبقى فى قصرك العفن إلى أن أموت .
(تتعالى صيحات الحاضرين)

ستار

الجزء الثانى

(نفس المنظر السابق . الحفل مازال مستمرا وقد وصل إلى ليلته الأخيرة . على المسرح سالومى ، وكنعان ، والجنود وبعض المدعوين)

سالومى : (تقترب من كنعان) كنعان .
كنعان : أيتها الأميرة .
سالومى : أريد أن أطلب إليك طلبا يا كنعان .
كنعان : طلباتك أوامر أيتها الأميرة سالومى .
سالومى : ذلك الناصرى .
كنعان : ماذا به ؟
سالومى : أريدك أن تلقى القبض عليه وتأتينى به .
كنعان : كيف ذلك ؟ تعلمين جيدا أيتها الأميرة أن الحاكم يرفض إلقاء القبض عليه فكيف تطلبين منى ذلك ؟
سالومى : وهل تعتقد أنه من الصّواب أن يظل ذلك المعتوه هائما على وجهه هكذا ، داخل القصر ، لمدة أربعين يوما وليلة ، إلى الآن ، يتجول كما يشاء ويصيح بما شاء ، دون أن يتصدى له أحد ولا حتى رئيس الحرس ؟
كنعان : رئيس الحرس لا شأن له بالسياسة أيتها الأميرة . إن لدى أوامر أطيعها ، هذا كل ما فى الأمر
سالومى : لكن ذلك المخبول يتفّوه بحديث يسبب الخجل أمام الضيوف .
كنعان : رئيس الحرس لا شأن له بالخجل .
سالومى : إنه ينتهك الآداب العامة .
كنعان : ولا بالآداب العامة .
سالومى : إذا أصارحك يا كنعان . إنها ليست مسألة سياسة . ولا آداب . ولكن . . ولكنى أريد ذلك الناصرى .
كنعان : تريدينه ؟ كيف ؟
سالومى : أريده لى .
كنعان : كيف ذلك أيتها الأميرة ؟ إننى لا أفهم .
سالومى : عندما تعودون من الحرب ألا تحضرون معكم الأسيرات والسبايا ، ويصبح لكل واحد منكم واحدة منهن ، دون أن يسألكم أحد كيف ذلك ؟
كنعان : نعم ، ولكن . .
سالومى : ولكن ماذا ؟
كنعان : ذلك وضع يختلف أيتها الأميرة ، فماذا عساك تفعلين بذلك الشاب ؟
سالومى : قد أفعل به ما تفعلون أنتم بسباياكم .
كنعان : لكننا نحن رجال وهن إناث .
سالومى : إذا فسأكون أنا رجل وهو أنثاى . كنعان ، اجعل ذلك الشاب هديتك للأميرة سالومى ، فى هذا الحفل الذى قارب على الانتهاء .
كنعان : (منزعجا) أيتها الأميرة !
سالومى : أتراك تخاف أنت أيضا من ذلك الدجّال كما يخافه هيرود ؟
كنعان : ليس الخوف هو ما أشعر به نحوه .
سالومى : إذن لماذا لا تقوى على القبض على رجل معتوه يصيح بما يعاقب عليه القانون .
كنعان : أى قانون ؟ عن أى قانون تتحدثين أيتها الأميرة ؟ قانون القصر أم قانون الشعب ؟
سالومى : ماذا ؟ هل تعلمت أن تتحدث عن الشعب أنت أيضا يا رئيس حرس القصر ؟ ماذا حدث لك ؟ لا تستطيع القبض على الدجال ، ثم تتحدث مثله تماما ؟
كنعان : إن ما يتحدث به ذلك الناصرى ليس دجلا ، وهذا هو ما جعل الحاكم لا يصدر أمرا بالقبض عليه .
سالومى : إن هيرود يخافه . هذا كل ما فى الأمر . وإلا لما تركه يتجول هكذا داخل القصر بين ضيوفه ، لمدة أربعين يوما وليلة ، دون أن يأمر بالقبض عليه .

كنعان : يخافه لأن ما يقوله هو الحق . لذلك فهو لا يستطيع أن يواجهه .

سالومى : أهكذا ؟ وماذا أيضا ؟

كنعان : إنك لا تعلمين أيتها الأميرة كيف أصبح حال الناس منذ تولى هيرود الحكم .

كنعان : إنك لا تعلمين أيتها الأميرة كيف أصبح حال الناس منذ تولى هيرود الحكم .

سالومى : تقصد منذ رحل الحاكم السابق ، أليس كذلك ؟

كنعان : نعم أقصد ذلك . فهذا ما تقوله كل البلاد . إن مرتباتنا لم تعد تكفى حاجاتنا الأساسية ، وصار التجار هم وحدهم أصحاب المال ، يتحكمون فى الأسواق ، ويحددون أسعار المتاع كما يريدون . إن ابناء هذا البلد أصبحوا يعيشون على الكفاف ، فلماذا لا تنصتون لما يقوله النبى .

سالومى : أهو نبىّ أيضا ؟ مهلا مهلا ؟ يبدو أننا انزلقنا إلى الحديث فى السياسة يا رئيس الحرس .

كنعان : لم تعد هذه الأمور سياسة . إنها حديث كل بيت فى كل يوم .

سالومى : كفى أيها الجندى . لقد تعدّيت حدودك ولم تعد تصلح رئيسا لحرس القصر . غدا ستترك موقعك بعد أن أخبر هيرود بما تجرأت على قوله الآن . ستجرى محاكمتك وسيتم إرسالك للسياف لتلقى جزاء ما قلته .

كنعان : إن ما قلته يقوله الجميع ، فهو الحق .

سالومى : أنت أيضا تقول الحق ؟ ماذا أصابكم جميعا ؟ هل صرتم كلكم أنبياء الحق ؟

كنعان : لقد عرفت الآن حقيقة ما يتحدث به ذلك الناصرى . فى البداية لم أكن أعى ما يقول ، وكان بإمكانى ، بالفعل ، أن ألقى القبض عليه ، لو طلب منى ذلك . لكن بعد أن استمعت إليه طوال أربعين يوما وليلة ، أبصرت فى حديثه الحقيقة التى ترفضونها لأنكم تخشون مواجهتها .

سالومى : ألا تخاف من أن أخبر هيرود بما تقول :

كنعان : أشعر لأول مرة بأننى لم أعد أكترث لذلك .

سالومى : اسمع يا كنعان . إن باستطاعى على أى حال ألا أخبر هيرود بشىء لو أنك ألقيت القبض على ذلك الناصرى ، وأتيتنى به . بل إننى لن أخبره حتى بأنك أنت الذى ألقيت القبض عليه أعدك أننى لن أمسسه بسوء . إننى فقط أريد التحدث إليه ، ثم أتركه بعد ذلك ، ولن يعلم أحد بشىء من ذلك . فما قولك ؟

كنعان : إذا كنت تريدين التحدث إليه فلا حاجة بك إلىّ أيتها الأميرة بإمكانك أن تذهبى إليه بنفسك . تعلمين أنه لم يغادر القصر منذ دخله فى أول ليالى الاحتفال .

سالومى : أعلم أنه هنا ، لكن لا أستطيع أن أجده حين أريده . إنه كالماء الذى ينساب بين يديك لا تستطيع أن تحكم عليه قبضتك . إنه يظهر فجأة ، ويختفى فجأة دون أن نعلم من أين جاء ، ولا إلى أين يذهب . كما أنى أشعر نحوه بشىء من الرهبة ، ربما بسبب الكلمات الرهيبة التى ينطق بها . ائتنى به أنت يا كنعان . إنك رئيس الحرس ، وتستطيع الوصول إليه . ائتنى به ولا تخف .

كنعان : لن أفعل .

سالومى : لماذا تخافه يا كنعان ؟ لماذا تخافونه جميعا ؟ إن هيرود حين يخافه فهو ملك عجوز ، وأنت فمازلت شابا فى مقتبل العمر . . نعم . . أنت شاب ، ووسيم ، وقوى ، وشجاع . . (تقترب منه) لطالما نظرت إليك يا كنعان دون أن تدرى (تمر بأناملها فوق ذراعه) لطالما نظرت إلى ذراعيك القويتين ، وتصورتها تضمان جسدى بقوة .

كنعان : أيتها الأميرة !

سالومى : (تمد يدها إلى فمه) لطالما نظرت إلى شفتيك وتصورتها تقضمان كرز فمى ، فتحيلانه إلى نبيذ أحمر رقراق ، كذلك الذى ينساب من معاصر الكرْم فى الربيع ، داعيا الرجال أن يذوقوه .

كنعان : (يبتعد عنها) كفى أيتها الأميرة . . أرجوك .

سالومى : (تتبعه) اثتنى بالناصرى يا كنعان .

كنعان : اطلبى ما تشائين أيتها الأميرة ، لكن ذلك الأمر مستحيل .

سالومى : اثتنى بالناصرى كنعان .

كنعان : (يبتعد) لا أستطيع أيتها الأميرة .

سالومى : (تتبعه) اقترب منى يا كنعان وانظر فى عينى .

كنعان : (يشيح بوجههعنها) اتركينى أيتها الأميرة ، أتوسل إليك . (يبتعد)

سالومى : أنت لا تستحق أن تكون رئيسا للحرس . سترى ماذا سأفعل بك أيها الرعديد الجبان ؟

كنعان : لست جبانا أيتها الأميرة .

سالومى : بل أنت جبان . لقد كان جسدك يرتعد كالعذراء الخجول ليلة عرسها . ما جدوى هذه العضلات الزائفة ، وما جدوى هذا السيف الذى يتدلى من خصرك كذيل الحيوان الخائف المريض ؟ هل انتصب فى يدك ذلك السيف قط ، أم هو مجرد جزء من زيك العسكرى الذى تخفى وراءه رعونتك ؟

كنعان : إن هذا السيف صارَع وصَرَع جيوشا عديدة .

سالومى : أرنى إياه .

كنعان : الجندى لا يعطى سيفه لأحد أيتها الأميرة .

سالومى : لكنك ستعطيه لى يا كنعان . انظر إلى يا كنعان (تقرب منه حتى يلامس وجهها وجهه)

كنعان : أيتها الأميرة .

سالومى : كم هما سوداوان عيناك ؟

كنعان : (مسلوب الإرادة) كم هما . . زرقوان . . عيناكِ ؟ (تقبله قبلة طويلة فلا يتحرك ، ثم تستل السيف من خصره خلسة ، وتغرسه فى قلبه)

سالومى : خذ .

(كنعان يترنح قليلا ، ثم يسقط على الأرض جثة هامدة يدخل الناصرى فتلقى سالومى بالسيف بسرعة فوق جثة كنعان ، وتتجمد مكانها)

الناصرى : يا ملاك الموت ماذا تفعل هنا بسيفك المشهر ؟ عمن تبحث فى هذا القصر الموبوء لماذا تحوم فوق القصر كالطيور الجارحة التى تستعد للانقضاض على الفريسة ؟ ألم تشبع حمامات الدم التى تشهدها البلاد ظمأكِ بعد ؟ (سالومى تقترب منه فى حذر)

سالومى : أيها الناصرى ؟

الناصرى : من الذى ينادى ؟

سالومى : أنا

الناصرى : ومن تكونين ؟

سالومى : امرأة .

الناصرى : ماذا تريدين ؟

سالومى : أريد . . أريد أن أتحدث إليك . . أريد أن تتحدث إلى .

الناصرى : عما تريدين الحديث ؟

سالومى : أريدك أن تحدثنى . . عنك أيها الناصرى . . عن رفاقك . . قل لى ماذا تفعلون ؟ وماذا تنوون فعله ؟

الناصرى : ليس لى رفاق ، ولا أنوى أن أفعل شيئا .

سالومى : قل لى إذن عما تتحدث ؟

الناصرى : إن ما أتحدث به هو ما أراه شاخصا أمامى .

سالومى : وماذا ترى . . أيها الناصرى ؟

الناصرى : أرى الحق يعود ، والعدل يسود . أرى الأبناء وقد أصبحوا رجالا أشداء ، يحولون الأمل إلى عمل ، والحلم إلى حقيقة !!

سالومى : أى حلم أيها الناصرى ؟

الناصرى : حلم العزة والكرامة لأبنائنا . . .من أنت ؟

سالومى : أنا من نَذَرتها الأقدار للقياك . قل لى أين هم أعوانك ؟

الناصرى : ليس لى أعوان .

سالومى : هؤلاء الأبناء الذين تتحدث عنهم .

الناصرى : إنهم أبناؤه هو ، الراحل الذى لم يرحل ، والغائب الذى لم يغب ، فهو لم يمت ، وإنما انتقل من سجن الجسد إلى رحاب الفكر ، فتحول إلى مبدأ ، لنصرة الفقراء

والمحرومين ، لنصرة أحباب الله المظلومين والكادحين .

سالومى : وإذا لم يكن قد مات فأين هو الآن ؟

الناصرى : إنه فى قارب ببحر الجليل ، ينجب أبناء . إنه فى كهف بصحراء مصر ينجب أبناء . إنه فى غابة أعلى جبل لبنان ينجب أبناء . إنه فى كل ركن من أرجاء هذا الوطن الكبير ، فى كل قطرة دم تجرى فى عروق أبناء هذا الشعب العريق .

سالومى : ما أعذب حديثك أيها الناصرى (تقترب منه) دعنى أنظر إلى تلك العينين الثائرتين (تقترب أكثر) دعنى أنظر إلى ذلك الفم ال . . (يزيحها عن طريقه)

الناصرى : من أنتِ ؟

سالومى : قلت لك إننى امرأة .

الناصرى : ماذا تريدين ؟

سالومى : أريدك أنت . انظر إلى أيها الناصرى .

الناصرى : (فى قوة ولكن بهدوء) كفى . لقد ضللت الطريق .

سالومى : انظر إلى عينى . . . إلى فمى . .

الناصرى : (يصيح) اذهبى عنى .

سالومى : انظر إلى جسدى أيها الناصرى . (يصفعها على وجهها فتقع على الأرض)

الناصرى : لملمى من نفسك يا امرأة واذهبى . (تتلوى عند قدميه كالحية)

سالومى : انظر إلى . لو أنك نظرت إلى . .

الناصرى : إذهبى ، وأبحثى عن خلاصك ، قبل فوات الأوان .

سالومى : انظر إلى صدرى لترى ما ألمَّ بقلبى . أثقب صدرى بنظراتك الحادة حتى يفيض دمى كالنبع الدافىء الذى ينساب عند سفح الجبال . (تتعلق بساقيه) لقد جعلت دمائى الراكدة تتفجر كالبراكين فى عروقى ، فدعها الآن تسيل بين قدميك قربانا لهذه الرغبة الجامحة التى أشعر بها نحوك ، والتى لم أشعر بها نحو أى رجل من قبل .

الناصرى : (يركلها) اذهبى أيتها العاهرة .

سالومى : اركلنى ثانية أيها الناصرى . اصفعنى على وجهى . دُسْ على جسدى بقدميك القويتين . ولكن خذنى . . خذنى إليك . .

الناصرى : هذا يكفى

سالومى : أيها الناصرى .

الناصرى : لا تحدثينى بعد الآن ولا تعترضى بصرى ثانية . إننى لا أسمع غير الحق ، ولا أبصر غير الحقيقة . (يتجه إلى الخارج)

سالومى : خذنى إليك يا حبيبى . (يستمر فى السير إلى الخارج . سالومى تنهض من على الأرض) انتظر أيها الناصرى . (لا يتوقف) هذه سالومى التى تحدثك . (لا يتوقف فتتبعه) هذه سالومى ، ابنه هيروديباس ، أميرة المملكة ، تعرض عليك نفسها .

الناصرى : (يتوقف) إذهبى يا ابنة الزانية ولا تقتربى منى . لقد اجتمعت فيك خطايا أمك ، وشرور عشيرتك ، فلا خلاص لك . (خارجا) آه يا بلادى . لقد فاض النهر وكان فيضانه أحمر و (يخرج) .

سالومى : (ساهمة) من أى معدن خلق هذا الرجل ؟ إنه ليس كباقى الرجال .

(تصاب فجأة بحالة هياج شديد فتهرع إلى سيف كنعان الملقى على جثته ، وتظل تضرب به ذات اليمن ، وذات اليسار ، وعلى الأرض وهى تصرخ فى عصبية)

آه ! آه ! لقد رفضتنى أيها الحقير ! لقد لفظتنى أيها الحقير . لكنى سأظفر بك . سأظفر بك أيها الناصرى .

(يدخل هيرود وهيروديباس ولاشين والحاشية ، فتلقى سالومى بالسيف بسرعة ، ثم تلتقط وردة من على الأرض ، وتلهو بها بين أصابعها)

هيرود : سالومى . آه ها أنت يا سالومى ؟ (يتقدم إليها) آه ! لقد زلت قدمى فى الدماء . هذا فأل سيىء . هذه علامة شؤم . لماذا توجد دماء هنا ؟ أين الوزير ؟ ما هذه الدماء ؟ وهذا الجسد ، ماذا يفعل هنا هذا الجسد ؟ من هو ؟ لن أنظر إليه .

لاشين : إنه كنعان يامولاى ، رئيس الحرس .

هيرود : إننى لم أصدر أوامر بقتله . من الذى قتله ؟

سالومى : لقد قتل نفسه بنفسه .

هيرود : كيف ذلك ؟

سالومى : لا أعرف . ولكنى شاهدته بنفسى وهو يغرس السيف فى قلبه .

هيرود : ولماذا فعل ذلك ؟

سالومى : قلت لك لست أعرف . (تخرج بسرعة)

هيروديا س : لابد أن ضميره كان يؤرقه لشىء اقترفه فى السر . لابد أنه كان خائنا كسائر حرسك .

صوت الناصرى : إن النهاية . هى أقرب مما يتصورون . وفى النهاية ستكون البداية .

هيروديا س : أوه ! ألن يكف هذا المجنون عن الصياح ؟

صوت الناصرى : إن الوقت أزف وقد حان الميعاد . ما تنبأت به آت .

هيروديا س : مرهم بإلقاء القبض عليه يارجل .

هيرود : لا تتدخلى فيما لا يعنيكِ .

هيروديا س : إنك تخافه .

هيرود : لست أخاف أحدا . إذن لماذا لا تخرسه ؟ لقد اقتحم ذلك المشعوذ القصر فى أول ايام الاحتفال بلا استئذان ، وظل معنا كالضيف الثقيل طوال أربعين يوما وليلة ، يجوب فيها القصر كما يشاء ، ويصيح فى آذاننا بما يشاء ، وأنت ساكن لا تتحرك . لقد حضر الضيوف ليستمعوا إلى قصائد مديحك ، فإذا بهم يستمعون لهذه البذاءات التى يلفظها مخبول يهيم بينهم ، ووعدتهم بالشراب والرقص ، فإذا هو يحول الشراب إلى علقم فى حلوقنا ، حتى صار حفلك مأتما حقيقيا ، وأنت ساكن لا تتحرك . فلماذا لا تتصرف كالرجال فى آخر ليلة للاحتفال وتقتله بنفسك ، فيقول الناس : الحاكم بنفسه هو الذى أخرسه .

هيرود : أوه تلك الأمور لا تفهمينها .

هيروديا س : (بسخرية) إذن فلتشرحها لى ؟

هيرود : إننى أتركه يتحدث كما يشاء لأنه إذا قتل أو اعتقل فسيتحول مباشرة إلى شهيد ، والناس فى هذا الزمان يبحثون عن الشهداء ، فهم عملة نادرة . وإذا صار شهيدا كان خطره أشد . أما الآن فهو لا يملك سوى الكلام ، والكلمات لا تحدث ثورات يا مليكتى التى لاتفهم من أمور الحكم شيئا .

هيروديا س : بل الثورات لا تحدث إلا بفعل الكلمات ، خاصة إذا كانت مثل تلك التى يتفوه بها ذلك المخبول يامليكى الحكيم . إن القول لابد أن يؤدى إلى الفعل فاقتله فورا ، وهو مازال قولا ، وضع حدا لهذا الخطر الذى يتهددنا جميعا .

هيرود : قلت لك لا تتدخلى فيما لا يعنيكِ .

لاشين : ربما كان من الحكمة أيها الحاكم أن نستمع إلى توجيهات قيصر فى هذا الشأن . لقد بعث لكم مع رسله برسالة هامة تختص بهذا الموضوع ، وقد يكون من الأفضل . .

هيرود : (يقاطعه) كفى كفى . سنتحدث فى هذا الأمر فيما بعد . أين النبيذ ؟ مزيدا من النبيذ للضيوف الكرام . (العبيد يصبون النبيذ فى كؤوس الجميع يدخل الناصرى)

الناصرى : لا تبتهجوا يامن فى الأرض السليبة ، لأن عصا من ضربكم قد كسرت . فمن بذرة النبات سيخرج أفعوان ، وما أخذ بالقوة سيسترد بما هو أشد منها . (يخرج)

كبير الكهنة : لقد تعدى الحدود أيها الحاكم وخرق القوانين التى تلتزمون بها .

الكاهن الأول : سلمه لنا أيها الحاكم .

الكاهن الثانى : سنتولى أمره

هيروديا س : نعم سلمه لهم فهم على الأقل لديهم الشجاعة لإخراسه .

هيرود : لن أفعل ذلك .

هيروديا س : إذا فلتأمر بقطع رقبته .

هيرود : ليس بعد . ليس بعد .

هيروديا س : وماذا تنتظر ؟

هيرود : يجب أن نعرف أولا من يكون ، ومن الذى أرسله ؟ ومن أين أتى .

هيروديا س : قالوا لك إنه من الناصرة وهذا يكفى .

هيرود : نعم هو من الناصرة ، لكننا لم نعرف شخصيته بعد .
هيروديا‌س : وماذا تهم شخصيته طالما هو ناصرى ؟
هيرود : لا شين ، لماذا لم تحاولوا الاستفسار عن شخصية هذا الرجل حتى الآن ؟
لاشين : ولكنا نعرف من يكون أيها الحاكم .
هيرود : ما اسمه إذن ؟
لاشين : لا يبدو أن له اسما يامولاى .
هيرود : كيف ذلك ؟ غريب يعيش بينكم لمدة أربعين يوما وليلة ، ولا تعرفون له اسما ؟ لماذا تتقاضون مرتباتكم إذن؟ألتجلسوا ، وتقصوا القصص فى القصر ؟ ليكن معلوما لكم جميعا أننى لن أسكت على ذلك مطلقا .
لاشين : ولكن ممن نعرف الحقيقة ياmولاى ؟ لا أحد من الناس يريد الكلام
هيرود : أسألوا أهل بلدته . أسألوا الناصريين .
لاشين : إنهم يرفضون الكلام .
هيرود : من يرفض الكلام فليلق القبض عليه فورا إن هذا تستّر على الاجرام ، وله عقاب فى القانون ، والبلاد الآن تعيش فى ظل القانون . طبّق القانون ، واقبض عليهم جميعا .
لاشين : لقد امتلأت القلعة بالناصريين ياmولاى ، ولكن دون جدوى ، فهم لا يقبلون التفاهم على الإطلاق .
هيرود : كم لدينا منهم الآن ؟
لاشين : آلاف مؤلفة .
هيرود : أريد أن أرى بعضا منهم ، لأرى كيف لا يقبلون التفاهم على الإطلاق .
لاشين : إنهم يتحدثون بمثل ما يتحدث به الناصرى الدجال ، ولا نفهم منهم شيئا .
هيرود : ألم تستطيعوا أن تستدلوا منهم على اسمه ؟
لاشين : لا ياmولاى .
هيرود : استدعهم إذن .
لاشين : ولكن ياmولاى .
هيرود : استدعهم على الفور .
هيروديا‌س : ياإلهى !
لاشين : أمرك ياmولاى . (يخرج ووراءه بعض الحراس)

هيروديا‌س : ألا يكفى ناصرى واحد فى الحفل ؟ أيجب أن نستدعى رفاقه أيضا ؟ هل أنت مصر على إفساد هذا الاحتفال تماما ؟ ياللفضيحة ! ماذا سيقولون عنا فى روما ؟
هيرود : إننا فقط سنتحدث إليهم . سنسألهم بعض الأسئلة ، ليس أكثر .

(يدخل لاشين ومعه الناصرى الأول والناصرى الثانى ، وهما مكبلان بالأغلال ووراءهما الحراس)

لاشين : هيا قولوا لمولانا من يكون نبيكم هذا ؟ أهو يوحنا المعمدان كما تقول الأسطورة ، أم هو النبى إلياس ؟
الناصرى الأول : هو ليس هذا ولا ذاك .
هيروديا‌س : هو ليس نبيا إذن .
هيرود : اسكتى أنت .
لاشين : ومن يكون إذن ؟
الناصرى الأول : هو رجل كباقى الرجال .
لاشين : لكن البعض يدعى أنه نبى ، فما قولكم فى هذا ؟
الناصرى الأول : إذا كان نبيا فهو نبى الفقراء والمحرومين .
هيروديا‌س : (لهيرود فى لهجة ساهرة : هاه ! أهلك الذين أتيت منهم .
هيرود : إذا لم تصمتى فسأضعك معهم فى القلعة ؟
لاشين : قل لنا يابنى أيضا . بماذا يتنبأ نبيكم هذا ؟
الناصرى الأول : يتنبأ بما لم يتنبأ به أحد من قبل .
صوت الناصرى : اليوم آت . يوم الحق آت . إننى أسمع على الجبال وقع أقدام مخلص العالم . محرّر العبيد والمضطهدين . الناصر آت فى شكله الجديد .
هيرود : (للاشين) ماذا يعنى الناصر ؟
لاشين : هذا أحد ألقاب قيصر أيها الحاكم .
هيرود : ها قد كشف كذبكم وادعاءات نبيكم الدجال . إن صديقى قيصر روما لم يأت إلى المملكة ، وإلا كنت أنا أول من يعلم بذلك . هذه محض ادعاءات ، قيصر ليس بآتٍ .
الناصرى الثانى : لم يكن الرجل يقصد قيصر فيما قال .
هيرود : ليس قيصر ؟
الناصرى الثانى : لا ليس قيصر .
هيرود : ومن كان يقصد إذن ؟

الكاهن الأول : ربما كان يقصد أيها الحاكم المبجل ذلك المسيح الدجال الذى يقولون إنه سيعود ليحرر المضطهدين فى مملكتك ، ويدعون أنه يصنع المعجزات بدون علمكم .

هيروديا س : هاه المعجزات ! بودى لو تحققت معجزة واحدة وانتهى هذا الحفل على خير .

الكاهن الثانى : إنهم يدعون أنه أتى ـ بالفعل ، وأنه فى أحد الأفراح وهو يُحَوّل الماء إلى نبيذ ، وأنه شفى شخصا أبرص ، بمجرد أن لمسه . لكن تلك ما هى إلا حيل الحواة الغرض منها هو أن يجمع الناس حوله ، حتى يحرضهم ضد حكمك العادل .

كبير الكهنة : إنهم دجالون ، ولا يبتغون إلا النَّيْل من عرشكم أيها الحاكم العظيم ، وإعادة البلاد إلى عهود الظلم والظلام ، بحديثهم عن العودة لما فات إنه حديث الإفك الذى ينشرونه بين الناس .

الكاهن الأول : لا يامولاى ليس هناك معجزات .

الكاهن الثانى : هى أعمال السحرة والحواة .

هيرود : (للناصريين) هل يستطيع نبيكم هذا أن يصنع لى نبيذا أجمل وأنقى لونا مما عندى فى القصر ؟

الناصرى الثانى : ليس هذا هو ما يتحدث عنه الرجل .

هيرود : وعم يتحدث إذن ؟ لقد حيرتمونا أنتم ونبيكم .

الناصرى الثانى : إن ما يتحدث عنه أعم وأشمل من ذلك بكثير . ما يتحدث عنه يفوق تحويل المياه إلى نبيذ ويسمو على شفاء الأبرص أو الأعمى .

لاشين : وما هو هذا الشىء الذى يفوق كل ذلك ؟ قل لنا يابنى .

الناصرى الثانى : إنه يتحدث عن البعث .

هيرود : (للاشين) ماذا يعنى البعث ؟

الناصرى الثانى : يعنى إعادة الحياة لمن بدا أنهم ماتوا ودفنوا .

هيرود : (بانزعاج شديد) ماذا ؟ أهو يعيد الموتى إلى الحياة ؟ (فى غضب) هراء !

الناصرى الأول : لا ليس هراء ياهيرود . إن من يبدو أنهم ماتوا ستدب فيهم الحياة من جديد ، والبعث آت لكنكم لا تعلمون .

صوت الناصرى : الحق لا يموت ، والراحل سيبعث من جديد .

هيروديا س : أسمعت ما قاله ؟

هيرود : أعيدوا هؤلاء الناصريين إلى القلعة ، ولا تخرجوهم أبدا . سنرى من هذا الذى سيعود من جديد .

(الحرس يقتادون الناصريين إلى الخارج)

هيرود : (للاشين) ما قصة البعث هذه ؟ أهناك من يحيى الموتى ؟ كيف يجرؤ أحد على فعل ذلك ؟ يجب أن يكون معلوما للجميع أننى أمنع ذلك منعا باتا . إننى لا أسمح لأى إنسان أن يحيى الموتى . يجب أن يتم إلقاء القبض على كل من له علاقة بهذا الموضوع إننى أحظر رسميا على أى إنسان كان أن يعيد الموتى إلى الحياة . (لنفسه) كم يكون رهيبا لو عاد إلينا الموتى مرة أخرى !

(يدخل الناصرى)

الناصرى : (متجها مباشرة إلى هيرود ومشيرا إليه بالبنان) حذار يامن تظن أنك اشتريت الملك ، فالملك ليس لك . (متجها إلى هيروديا س) حذار ياصاحبة التجارة الرائجة ، يامن تظنين أنك اشتريت الرجال ، فالرجال مازالوا أحرارا . حذار . حذار . إننى أرى النهاية قادمة ، وعندئذ ستكون الدائرة قد قفلت تماما ، ولن تستطيعا الفرار . حذاريا من تلبسان الذهب والفضة . إن الخط المستقيم يتقدم دائما إلى الأمام ، أما الخط المعوج فهو يرتد على نفسه فى النهاية حتى تقفل الدائرة .

(يخرج)

هيروديا س : هذا غير معقول . إلى متى تظل خائفا منه ؟ إنه يسبك ، ويمتهنك أمام الجميع .

هيرود : هو لم ينطق باسمى

هيروديا س : أهو فى حاجة لأن يفعل ذلك ؟ إذا كنت تقبل أن يمتهنك هكذا ، فلا يجب أن تقبل أن يمتهن زوجتك .

هيرود : هو لم ينطق باسمك

هيروديا س : وماذا يهم الاسم ؟ إنك تعلم جيدا أنه يقصد امتهانك وتعلم أيضا أنه يقصد امتهانى وأنا زوجتك ، أليس كذلك ؟

هيرود : نعم أنت زوجتى . لكن لا داعى لأن تذكرينى بذلك طوال الوقت يازوجتى الحبيبة فحالتى الصحية لا تسمح بذلك .

هيروديا س : آه . تعلم السماء كم أكره سلالتك الحقيرة التى أجدنى مضطرة لمعاشرتها رغما عنى .

هيرود : لو اقتصرت فى معاشرتك على سلالتى فقط لكان الأمر هينا . لكنى لا أريد الخوض فى هذا الحديث . (بصوت عال) سالومى . أين سالومى ؟ استدعوا الأميرة فورا ، إننا سنشرب نخب قيصر املئى لى الكأس ياملكتى الغالية . (تدخل سالومى) ها أنت قد حضرت ياسالومى . تعالى فسنشرب الآن نخب قيصر . سنشرب جميعا لقيصر .

الجميع : لقيصر ! لقيصر !

(تبدأ الموسيقى فى العزف)

صوت الناصرى : يالعجب . يالعجب . لقد أعطى من لا يملك حقا لمن لا يستحق ! آه ياقلب وطنى السليب . هل يمكن ياوطنى أن تعيش بلا قلب ؟ بلا روح ؟ آه ياوطنى الدامى ! أما لهذا السيل الأحمر أن يتوقف ؟ آه ياوطنى !

هيروديا س : لماذالا تأمر بقطع رأسه ، وتضع نهاية لهذه المهزلة التى نعيشها ؟

هيرود : . . .

هيروديا س : ماذا دهاك ؟ إننى لم أرك قط على هذه الحالة . !

هيرود : . . .

هيروديا س : لماذا أنت ساهم هكذا ؟

هيرود : . . .

هيروديا س : إنك تنظر إلى ابنتى من جديد . لا يجب أن تنظر إليها . لقد قلت لك ذلك من قبل .

هيرود : إنك لا تقولين غير ذلك .

هيروديا س : وأقولها لك من جديد : لا تنظر إلى ابنتى .

هيرود : قل لى يا وزيرى ، ماذا عن أسعار البطاطس ؟

لاشين : فى ارتفاع مستمر يا مولاى .

هيرود : حسن حسن والبازلاء .

لاشين : فى ارتفاع أيضاً .

هيرود : سأزيد راتبك أيها الوزير لاشين ، فهذه واحدة من الحالات النادرة التى تؤدى فيها مهمتك كما يجب .

لاشين : لقد منعنا زرع جميع الخضروات إلا فى مزارعكم يا مولاى . كما منعنا ذبح الأغنام والماشية حتى لا يشترى الأهالى الخضر إلا من مزارعكم . ولا يأكلون اللحم إلا من حظائركم .

هيروديا س : وتقول إننى أستنزف أموال الشعب ؟ إننى أتاجر تجارة مشروعة ، فكف عن معايرتى بقوافلى التجارية .

هيرود : أنت تتاجرين بأقوات الشعب . أتتصورين أننى لا أعرف مصدر الأموال التى تجلبها قوافلك التى تفاخرين بها أمامى ؛ إننى أعلم كل شىء عن قوافلك ، وعن تجارتك المشروعة ، فلا داعى معى لهذه اللعبة ، لأنك ستخسرينها .

هيروديا س : لقد سرت فيك العدوى أنت الآخر ، وبدأت تتحدث كالناصرى . لن أبقى هنا . سأذهب إلى الداخل . (تنهض)

هيرود : إذهبى حيثما شئت لكنى أنا سأبقى هنا . (ينظر إلى سالومى)

هيروديا س : أوه ، هذا غير محتمل . (تعود للجلوس)

هيرود : سالومى . ارقصى لى يا سالومى .

هيروديا س : هل سنعود إلى هذا الموضوع مرة أخرى ؟ سالومى لن ترقص .

هيرود : سالومى ، يا ابنة هيروديا س ، يا أميرة المملكة ، ارقصى لى .

هيروديا س : دعها وشأنها .

هيرود : إننى آمرك بأن ترقصى يا سالومى . (سالومى لا تجيب)

هيروديا س : ها ها ، أترى كيف تطيعك ؟

صوت الناصرى : سيكون جالساً على عرشه . سيكون مرتدياً ثيابه القرمزية والأرجوانية . سيكون حاملاً فى يده كأسه الذهبية المليئة بما اقترفه من ذنوب ، وستصيبه الصاعقة . عندما يتحول القمر إلى لون الدم . ستصيبه الصاعقة .

هيروديّاس : أتسمع ما يقوله عنك ؟ إنه يقول : إنه ستصيبك الصاعقة . هل يروق لك ذلك القداس الذى يقام على روحك ؟

هيرود : إنه لا يتحدث عنى أنا . إنه لم ينطق باسمى . لكن كفى هذا الحديث ، فأنا سعيد الليلة ، ولا أريد أن يعكّر صفو سعادتى شىء .

هيروديّاس : (بنبرة سخرية) كم أنا سعيدة أن مزاجك على مايرام هذه الليلة . إنها ليست عادتك . ولكن الوقت قد تأخر ، فلنذهب إلى الداخل . لاتنس أننا سنودع ضيوفنا فى الفجر .

هيرود : سالومى أتوسل إليك أن ترقصى لى . إننى أشعر بأن شيئاً رهيباً سيقع قبل انقضاء هذا الحفل . منذ قليل زلت قدمى فى الدماء . ولسبب لا أعرفه فإننى أتوجس شراً ، وأشعر بحزن شديد يثقل على .

هيروديّاس : أوه ، إنك كل ساعة فى حال .

هيرود : ارقصى لى ، أتوسل إليك . إذا ما رقصت لى يا سالومى ، فلك أن تطلبى منى ما تشائين ، وسأعطيه لك .

سالومى : (تنهض) أحقيقة ستعطينى أى شىء أطلبه ؟

هيرود : أى شىء .

سالومى : أتقسم يا هيرود ؟

هيرود : أقسم يا سالومى .

هيروديّاس : لا ترقصى . لا ترقصى .

سالومى : بماذا تقسم يا هيرود ؟

هيرود : أقسم بحياتى ، بعرشى ، بجميع الآلهة ، إننى سأعطيك أى شىء تطلبينه ، إذا ما رقصت لى يا سالومى ، آه يا سالومى ارقصى لى يا سالومى .

سالومى : لقد أقسمت يا هيرود .

هيرود : لقد أقسمت يا سالومى .

سالومى : كل ما أطلبه ؟

هيرود : كل ما تطلبينه .

هيروديّاس : لا ترقصى يا ابنتى .

هيرود : كم أنا سعيد الليلة . (لهيروديّاس) ابنتك سترقص لى . ألن ترقصى لى يا سالومى ؟ قولى إنك سترقصين .

هيروديّاس : إنك تهذى ، وتجعل الجميع يسخرون منك . سالومى لن ترقص لأن الأميرات لا يرقصن .

سالومى : سأرقص لك يا هيرود . سأرقص لك الآن فانتظر . (تخرج بسرعة)

هيروديّاس : ماذا ؟

هيرود : أسمعتى ؟ أسمعتم جميعاً ؟ سالومى ابنة هيروديّاس ، أميرة المملكة ، سترقص لى ، ستكون رقصة سالومى هى ذروة هذا الحفل وحدثه الختامى . إن رقصة الأميرة سالومى هى التى ستمحو آثار كل ما حدث ، خلال الأربعين يوماً الماضية ، وتعيد الصفاء إلى المملكة . فلننس جميعاً ما حدث ، ولنرفع الكؤوس ، ونشرب نخب سالومى .

الجميع : (يرفعون الكئوس) سالومى .

هيرود : ما هذا ؟ انظرى يا هيروديّاس إلى القمر . إن لونه يميل إلى الاحمرار . إن الناصرى تنبأ بهذا . لقد سمعته الآن يقول بأن القمر سيصبح بلون الدم ، وها هو القمر قد بدأ يتحول إلى لون الدم . ألا ترينه ؟

هيروديّاس : بالطبع بالطبع . إننى أراه بكل وضوح . لقد بدأ بالفعل يتحول إلى لون الدم . ولذا عليك أن تستعد ، فلا بدّ ستصيبك الصاعقة . قم يا رجل ، وإلا فسيقولون فى روما : إنك جننت . دعنا نذهب إلى الداخل . ولْنُنهِ الحفل عند هذا الحد ، قبل أن تقترف فضائح أخرى . (تنهض من مكانها)

هيرود : لن يذهب أحد قبل أن ترقص سالومى . (هيروديّاس تجلس) لن يكون فى مملكتى بعد اليوم سوى الرقص . الرقص فقط ولا شىء غير الرقص . فالرقص هو كُنه الحياة وكينونتها . عندما يسعد الإنسان فهو يرقص فى الأفراح ، وعندما يتضرع إلى الربّ فهو يرقص فى المعابد ، وعندما يحزن ، فليس أقدر على التعبير عن الحزن من الرقص . إن الرقص هو كل شىء . إننى أشعر بأن رقصة سالومى ستكون نقطة تحول فى حياتى كلها . لن أبقى كما أنا

بعد أن ترقص لى سالومى . بل إن رقصتها ستكون نقطة تحول فى التاريخ الإنسانى كله . سيدوّنها المؤرخون ، ويكتب عنها الشعراء ، فيقولون إن العالم لم يعد كما كان ، بعد أن رقصت سالومى . أين الموسيقى ؟ فلتعزف الموسيقى استعداداً لدخول سالومى .

(تدخل سالومى مرتدية سبعة أوشحة كل منها فى لون مختلف ، وحافية القدمين ، تصاحبها الموسيقى)

هيرود : آه . . ها أنت يا سالومى . ما أجملك بهذه الأوشحة الملونة . لقد كنت كزهرة من زهور الوادى ، والآن أصبحت حديقة بأكملها ، حديقة غناء بها كل الزهور ، وكل الألوان . هيا . انسى كل ما حدث لنا فى هذا الحفل ، أو تناسيه كما أفعل أنا ، وارقصى .

سالومى : سأرقص لك يا هيرود ، يا حاكم المملكة ، رقصة الأوشحة السبعة . وأثناء رقصى ستنثر على الوصيفات مائة وتسعا وسبعين زهرة من كل صنف ولون ، لكل منها روح تشاركنى الرقص .

(تبدأ الموسيقى فى العزف ، فيصمت الجميع ، وترقص سالومى رقصة الأوشحة السبعة ، فتخلع وشاحا وراء الآخر ، حتى تصير عارية تماماً ، بينما تنثر عليها الوصيفات مائة وتسعا وسبعين زهرة)

هيرود : آه رائع . . إن هذا رائع . . أرأيت كيف رقصت لى ابنتك ؟ أرأيتم جميعاً كيف لبّت لى الأميرة سالومى طلبى . تعالى يا سالومى . تعالى إلى جانبى واطلبى منى ما تشائين فأعطيه لك . ماذا تطلبين ؟ تكلمى .

سالومى : (تتقدم إلى هيرود) أطلب أن يحضروا لى . .

هيرود : أحضروا لها . .

سالومى : . . رأس الناصرى .

هيرود : ماذا ؟

سالومى : أطلب رأس الناصرى . .

(هيروداس تضحك بصوت عال ضحكات تهز جلجلتها أرجاء المسرح)

هيرود : لا . لا . إنك لا تطلبين ذلك . لا تستمعى لصوت أمك يا سالومى . إنها لا تعطيك إلا نصائح الشر . لا تستمعى إليها .

سالومى : لقد أقسمت يا هيرود . لا تنس أنك أقسمت .

هيرود : أعرف ذلك ، لكن أتوسل إليك يا سالومى أن تطلبى منى شيئاً آخر . أطلبى أى شىء وسأعطيه لك ، ولكن لا تطلبى منى ما طلبته الآن .

سالومى : أطلب منك رأس الناصرى .

هيرود : لا . لا .

سالومى : لقد أقسمت يا هيرود .

هيروداس : نعم قد أقسمت وسمعك الجميع . (تضحك) بما فى ذلك رسل قيصر .

هيرود : (فجأة) ما هذه الريح التى تهب علينا ؟

هيروداس : ليس هناك ريح .

هيرود : أقول لك هناك ريح تهب . ريح ساخنة كأنها آتية من جهنم الحمراء . وأسمع فى الجو شيئاً مثل حفيف الأجنحة ، مثل حفيف أجنحة لطائر عملاق يحوم فوق القصر . ألا تسمعينها ؟

هيروداس : ليس هناك شىء يسمع ، لا حفيفَ ولا فحيح . نفّذ وعدك ، وأعط سالومى ما تريد .

هيرود : سالومى .

هيروداس : لا تخضعى يا ابنتى . لا تخضعى .

هيرود : تعالى يا سالومى . كونى عاقلة . لا تطلبى منى هذا الطلب . إنه لفظيع ما تطلبينه . إننى أعتقد أنك تمزحين . إن رأس الإنسان عندما تفصل عن جسده يكون منظرها بشعاً حقاً ، ولا يليق أن تقع عليه عينا عذراء مثلك . أى متعة يمكن أن تحصلى عليها من منظر قبيح كهذا ؟ لا شىء . لا . لا . ليس هذا ما تطلبينه .

سالومى : رأس الناصرى .

هيرود : إنك تقولين هذا لتغيظينى ، لأننى نظرت إليك طوال الليل . لكن جمالك جذبنى وسلبنى إرادتى ، مثل ربان السفينة الذى يظل ينظر إلى القمر ، حتى يفقد اتجاهه ،

ولا يعود يعلم إلى أين تأخذه الأمواج . لكننى لن أنظر إليك بعد الآن . لن أنظر إليك أبداً . أتعهد لك بذلك .

سالومى : رأس الناصرى .

هيرود : (بصوت عال وبعصبية) أحضروا لى مزيداً من النبيذ إننى ظمآن . سالومى . هيا نكون أصدقاء . ماذا كنت أريد أن أقول ؟ آه تعالى إلى جانبى . إن لدى مجوهرات مخبأة فى هذا القصر . مجوهرات رائعة لم يرها أحد ولا حتى أمك . لدى نفائس أرسلها لى قيصر ، ولا يملك مثلها أى حاكم آخر . لدى صناديق لم أفتحها بعد ، ولا أعرف ما بها ، وأخرى لا أتذكر ما بها من جواهر . لدى كنوز لا تقدر بمال ، ولا يوجد ملك فى العالم يملك مثلها . قيصر نفسه ليس لديه مثلها . لقد أفنيت عمرى فى جمعها من جميع أنحاء العالم . أطلبيها فأعطيها لك .

سالومى : رأس الناصرى .

هيرودياس : حسناً فعلت يا ابنتى . أما أنت فلن يفيدك خوفك من هذا المعتوه فى شىء . لقد أقسمت وانتهى الأمر .

هيرود : اخرسى أنت ، وإلا أمرتهم بقطع لسانك . اسمعى يا سالومى . إننى أعيش فى رعب دائم منذ جاءنى خبر هذا الناصرى . رعب من أن يتحقق ما يتنبأ به . إننى أعلم أن كل ما يقوله صحيح ، فأنا الذى أوصلت الأمور إلى هذا الحد ، ولذلك فلا أحد يفهم ما يتفوه به هذا المعتوه قدر فهمى أنا . لكنى أحسّ الآن أن نبوءته بدأت تتحقق ، فلا تعجّلى بنهايتنا جميعاً يا سالومى .

سالومى : رأس الناصرى .

هيرود : إنك لا تسمعين . اسمعى جيداً ما سأقوله لك يا سالومى . إنك مازلت صغيرة ، ولا تعلمين أسرار الحياة . لا تعلمين سطوة المال والجاه . لا تعلمين قوة السلطة والسلطان . إنها عندى كلها . سأعطيك مالا يخطر لك على بال . أنت لا تعلمين نشوة الحكم . نشوة أن تكون رغباتك أوامر مطاعة ، نشوة أن تصبح نزواتك حقيقة واقعة . أنت لم تجربى أن يكون بين يديك حق المنح والمنع . لم تعرفى كيف تملكين أقدار الناس ، حين تستطيع كلمة منك أن تحييهم ، وأخرى تميتهم . ستجلسين على العرش يا سالومى . سنحكم البلاد معاً . سنسخر الحكم سوياً لأغراضنا وأهوائنا . لقد أخطأت حينما وضعت بجانبى على العرش عجوز شمطاء عفا عليها الدهر ، فجلبت على نفسى المصائب . تعالى لتكونى ملكتى فتعيدين للدهر شبابه الذى ولى . تعالى لتكونى ملكتى فتجددين شباب البلاد . إن البعث هو أنت يا سالومى . ولا شىء غيرك . إننى أنا هيرود حاكم المملكة أمنحك الآن على مشهد ومسمع من الجميع يا سالومى يا ابنة هيروديا نصف مملكتى .

سالومى : رأس الناصرى .

هيرود : سأقولها مرة واحدة فقط . أطلبى أى شىء عدا هذا ، فأعطيه لك . أتسمعين ؟

سالومى : رأس الناصرى .

هيرود : أوه ، لماذا أنت عنيدة هكذا ؟ أترفضين العرش من أجل رأس آدمية لا حياة فيها ؟

هيرودياس : إن ابنتى تلتزم بما تقول ، ولا تحيد عنه ، فهى ليست كل ساعة فى حال ، مثل البعض . كما أنها لن تقبل عرشى لأن أبناء الملوك لا يغتصبون العروش ممن يجلسون عليها . هيا نفذ وعدك يا رجل ، لقد أقسمت وانتهى الأمر .

هيرود : لا لم أقسم . لم أعد بشىء . أنت كاذبة وابنتك كاذبة أيضاً . لم أعد بشىء . لم أقسم بشىء .

الرومانى الأول : بل قد أقسمت ياهيرود .

الرومانى الثانى : وقد وعدت .

كبير الكهنة : وقد سمعك الجميع

الكاهن الثانى : أنا سمعتك .

الكاهن الأول : وأنا سمعتك .

هيرودياس : ماذا حدث فى هذا الزمان ؟ أين الملوك

الـذين كانت كلمـاتهم صكوكـا لا تتغير ولا تتبدل ؟

هيرود : سالومى حـررينى من وعدى ، وأنقـذينا جميعا .

الرومانى الأول : وإذا حـررتك سـالـومى فـإن قيصـر لن يحررك . إنه يأمرك بإسكات هذا الصوت إلى الابد .

الرومانى الثانى : إن معنا اليوم رسائل جـديدة من قيصـر حول هذا الموضوع .

الرومانى الأول : بـل لدينـا تهديـدات ياهيـرود لا تحتمـل المماطلة .

كبير الكهنة : إن رأس ذلـك الدجـال يجب أن تقـطع فورا ، وإلا فسيحدث مالا تحمد عقباه .

الكاهن الأول : لقد وعدت ياهيرود .

هيرود : لا .

الكاهن الثانى : لقد أقسمت .

هيرود : لا

هيروديـاس : إما أنك رجل ، أو أنك لست كـذلك . هل ستفى بوعدك أو لا ؟

هيرود : لا .

الرومانى الأول : أعط سالومى ما تريد .

هيرود : لا

الرومانى الثانى : نفذ وعدك .

هيرود : لا .

الكاهن الثانى : أعطها ما تطلب .

هيرود : سالومى

سالومى : رأس الناصرى .

هيرود : (ينتقص فجأة ثم يهب من على معقده) ماهذا ؟ لقد عادت الأجنحة العملاقة . ها هو الطائر الأسود يحوم فوق القصر . يـاإلهى . . الرحمـة . . الـرحمـة فليفعـل أحدكم شيئا . (تعلو همهمة الحاضرين)

هيروديـاس : لقـد جننت يـارجـل . ولم تعـد تـدرى ما تقول .

هيرود : (يصيـح) لا لست مجنونـا . أنتم جميعا المجانين . ها هو الطائر وأنتم لا ترون .

سالومى : (معلنة بصوت عال) لقد جن هيرود ، ولم يعد يصلح للحكم .

هيروديـاس : فليعلن فى جميع أرجاء البلاد أن هيرود قد جن ، ولم يعد يصلح للحكم .

(تهرع سالومى إلى هيرود فتنتزع خاتمه من إصبعه)

هيرود : آه . . أغيثونى . . أغيثونى . إننى أختنق بفعل تلك الريح

سالومى : (بلهجـة الحاكم الآمـر) أين السيّاف ؟ استدعوا السياف على الفور .

هيرود : أين خاتمى ؟ من أخذ خاتمى ؟ لقد كان هناك خاتما فى إصبعى .

هيروديـاس : اصمت يارجل وإلا أودعناك فى القلعة .

هيرود : (يكتم ألمه) آه !

(يدخل السياف النوبى)

السياف : أيتها الأميرة .

سالومى : (تمد له يدها وبأصبعها الخاتم) هذا هو خاتم الحكم . هل تراه ، أم تريـدنى أن أفقأ به عينيك ؟

السياف : أوامرك أيتها الأميرة .

سالومى : إذهب على الفور وأتنى برأس ذلك المشعوذ الهائم على وجهه فى القصر .

السياف : (فى توجس رأس من أيتها الأميرة ؟

سالومى : رأس الناصرى .

السياف : (فى انزعاج شديد) رأس الناصرى ؟

هيروديـاس : نعم نعم . رأس الناصرى ، ألم تسمع ؟

السياف : ولكن يامولاتى . .

لاشين : لكن ؟ لكن ماذا أيها الأحمق ؟ هذه الأميرة سالومى أميرة المملكة تصدر إليك الأمر ، وفى يدها خـاتم الحكم اذهب بسرعـة ، ونفـذ ما أمـرت به ، وإلا علقنـا أولادك وزوجتك من أرجلهم على باب القصر .

(السياف النوبى يخرج بسرعة)

هيرود : إن القمر أحمر فى لـون الدم . انـه يقطر دما . لا بل هذا قلبى . قلبى يقطر دما . إنه ذلك الطائر الأسود العملاق آه . . إنه ينهش فى صدرى كالـطيور الجـارحة . . آه . . آه . . إنـه يقتلع قلبى من بـين ضلوعى . (يكتم ألمه) آه . .

سالومى : (للاشين) أيها الوزير ؟ إنكم تتركـوننى أنتظر . أين ما طلبت ؟

لاشين : (للجنـدى الثانى) إذهب بسـرعـة أيهـا الجندى لترى لمـاذا لم يأت ذلـك السياف الأسود برأس الناصرى . هيا تحرك .

(يخرج الجندى الثانى)

هيروديـاس : أيها الوزير إن هذا السياف لم تعد تعجبنى أحواله .

لاشين : سننظر فى أمره يامولاتى على وجه السرعة .

هيروديـاس : عليكم أن تنظروا فى أمر المملكة كلها . فلا شىء فيها عاد كما كان ، منذ أن ظهر لنا ذلك الوباء الأسود الذى سرى شرّه بين الناس .

هيرود : ما هذا ؟ ما الذى أصاب مملكتى ؟ أين ذهبت المملكة ؟ هل أغرقها الفيضان ؟ نعم هو الفيضان ، أحمر كالدم . لقد أغرقها تماما . إنه الطوفان . لقد غرقت مملكتى فى الطوفان . (يجهش بالبكاء) لقد ذهبت مملكتى . لقد ذهبت مملكتى .

(يدخل الجندى الثانى متثاقلا ، وقد حمل فى يده سيف السياف النوبى الذى لطخته الدماء)

لاشين : (للجندى الثانى) ماذا بك ؟ هل قتلت السياف ؟

الجندى الثانى : بل قتل هو نفسه بدلا من أن يقتل الناصرى .

هيروديـاس : ماذا ؟

سالومى : ماذا حدث للرجال ؟ لماذا يتحولون جميعا إلى مخنثين أمام هذا الدجال ؟

هيروديـاس : صدقت باابنتى . إن جميع الرجال قد تخنثوا بالفعل . لو كان هناك رجل واحد فى هذا القصر ، لكان قد أصدر الأمر بإعدام ذلك الشقى ، ولنزل الستار على هذه المهزلة منذ زمن .

الجندى الثانى : (فى شىء من الذهول) لقد رفض السياف إطاعة الأمر ، وبدلا من أن يقتل الناصرى قتل نفسه .

سالومى : (تصفعه) اخرس أيها الجبان . أتجرؤ على أن تعلن هكذا على الملأ إنه رفض إطاعة الأمر الملكى ؟ اذهب أنت وأتنى برأس ذلك الوغد .

(الجندى الثانى لا يتحرك)

ألم تسمع ما أقول ، أم أنك رعديد أنت الآخر ؟

(الجندى الثانى لا يتحرك)

اذهب . اذهب .

(تركله بقدمها)

لاشين : أتجرؤ على العصيان أيها الجندى الخائن ؟ اذهب ، وأحضر رأس الناصرى ، وإلا ستُسحق سحقا .

(الجندى الثانى يستل سيفه فجأة ، ويغرسه فى قلبه ، فيسقط جثة هامدة)

هيرود : ما بال السماء قد صارت كلها فى لون الدم ؟ القمر أحمر ، والنجوم حمراء . إنها نهاية العالم . نعم هى النهاية . (كالطفل الخائف) ابعدوا عنى جميعا . لا أحد يقترب منى . لا أريد رؤية أحد يقترب منى . لا أريد رؤية أحد . لا أريد أحد أن يرانى . . إنها النهاية . . إنها النهاية إنها النهاية . .

(يخرج مترنحا يتبعه بعض الحاضرين وسط صيحات : لقد جن هيرود ، لم يعد يعى ما يقول . . الخ .

(من الجانب الآخر يدخل الناصرى)

الناصرى : (صارخا) بشراك بشراك يابلادى . بشراك . لقد حدثت المعجزة . نعم حدثت المعجزة ، وبعث الراحل فى شكل جديد . بعث بعدد شعرات رأسه . بعث فى أبنائه الذين يحصون بالملايين . وها هى البداية قد حلت .

سالومى : بل تلك هى النهاية أيها الناصرى الدجال . نهاية حديث الإفك هذا الذى دام أكثر مما ينبغى .

الناصرى : إن فى نهاية القول يبدأ الفعل . وها أنا قد وصلت لنهاية قولى وبدأ الفعل . لقد بشرت ، وما بشرت به صار الآن حقيقة فخذوا رأسى ، وخذوا لسانى ، لم يعد لهما الآن حاجة . لقد بدأ طريق العودة . . العودة للحلم الكبير الذى هو الخلاص الوحيد مما نحن فيه . . حلم الماضى الذى لم تكد هذه الأمة تعيشه حتى أنتزع منها عنوة ، بالظلم والعدوان ، بالغدر والخيانة .

هيروديـاس : (للاشين) هل سيستمر فى هذيانه هذا وأنتم تستمعون ؟

الناصرى : سيعود الحلم لأن الشعب لم يتنازل عنه

بعد . سيعود الوطن السليب ، وما أعطى بغير حق ، سيسترد بإذن الله ، وسيعم السلام القائم على العدل ، فهذه إرادة الشعب ، وإرادة الشعب من إرادة الله .

سالومى : (تتجه إلى الناصرى حتى تقف فى مواجهته) ها نحن نلتقى ثانية أيها الناصرى . لقد ندرتنى الأقدار للقياك والمرء لا يستطيع الفرار من قدره . (تمد ذراعها فى اتجاهه حتى تصير قبضة يدها ملاصقة لوجهه لكننا نلتقى هذه المرة وخاتم الحكم فى إصبعى نلتقى هذه المرة والصولجان فى يدى .

الناصرى : ماذا تريدين

سالومى : أريد رأسك حتى أخرس ذلك اللسان الذى ظل يقطر سما زعافا حولنا طوال أربعين يوما وليلة ، دون أن يجرؤ أحد على إخراسه . اليوم أنا التى سأخرسه . سآخذ رأسك أيها الناصرى قربانا ، حتى أفتح الطريق أمام تحقيق حلم أمتى . وسآخذ رأسك انتقاما لأنوثتى ، فقد لفظتنى دونا عن بقية الرجال كما تلفظ العاهرات ، أنا سالومى ، ابنة هيروديـاس ، أميرة المملكة .

الناصرى : ما أسهل أن يُخْرسَ لسان ، لكن ما أصعب أن يُقْمَع الحق . (يصيح) هيا أخرسونى . أخرسوا جميع الألسنة إن شئتم ، لكن ذلك لم يعد يهم . لقد حدثت المعجزة ، وبعث الراحل فى أبنائه لقد تحرر العبيد ، وصاروا أحرارا ، وها هم يلامسون السماء . إن العبيد يقدرون على حمل الأحجار ، لكن الأحرار وحدهم هم القادرون على التحليق إلى آفاق النجوم .

(سالومى تستل سيف الوزير لاشين وتندفع بسرعة نحو الناصرى)

سالومى : سأظفر بك الآن أيها الناصرى . وكما تركتنى أتمرغ فى التراب بين قدميك ومضيت ، سأرى رأسك وهى تتمرغ الآن فى ذات التراب .

(تضرب رأس الناصرى بالسيف فتطيح بها على الفور . يظلم المسرح تدريجيا إلا من شعاع ضوء على رأس الناصرى الملقاة على الأرض . سالومى تنحنى فوق الرأس ، وتضعها على صينية فضية ، ثم تنهض ببطء وتتجه إلى كبير الكهنة فتركع أمامه ، وتقدم له الصنية ، كمن يقدمون القرابين ، بينما تعزف موسيقى جنائزية حزينة . يتسلم كبير الكهنة منها الصينية ويخرج بها على الفور ، فيتبعه الكاهن الأول والكاهن الثانى والرومانى الأول والرومانى الثانى . يعود الضوء بالتدريج ، فنجد المسرح خاليا تماما إلا من جسد الناصرى الملقى على الأرض ، ثم يدوى صوته فجأة فى أرجاء المسرح ، بينما يتحول اللحن الجنائزى إلى مارش انتصار ذى لحن شجى تصاحبه أصوات كورال آدمية تتعالى بالتدريج ، فتصل إلى ذروتها فى نهاية كلمات الناصرى)

صوت الناصرى : لا تبتئسى أيتها الأرض الخضراء فإن من رحل عنك لم يتركك وحدك ، وإنما نثر فى ترابك قبل أن يرحل آلاف الحبّات التى نبتت فصارت سنابل ، ثم تحولت كل سنبلة إلى رجل وإنى لأرى الرجال قادمين من الصحراء والبادية ، من المزارع والوديان . إننى أرى الشباب ذوى الأعواد اليافعة الذين تغطى جباههم المرفوعة سمرة الشمس . إنى أرى الأوفياء الذين ملأ قلوبهم الحب فجاءوا يخلصون بلادهم من الظلم والطغيان . ها هم قادمون يشعّ من عيونهم النور بما يحملونه من أمل للبلاد . إننى أرى الشمس تشرق بمجيئهم ، والأبواق تصدَح ، والسماء تنثر عليهم نجومها كزهور الأفراح

(يرتفع صوت الموسيقى والكورال ، بينما تزداد حدة الأضواء)

ستار

القاهرة : محمد سلماوى

تجارب ○ متابعات
مناقشات ○ فن تشكيلى



* تجــــارب

○ الصحـــراء (شــعر) — عبد المنعم رمضان

○ عن الطالب والمطلوب (شــعر) — أحمــد طــه

○ جرح عاشق (قصة) — إبراهيم الحسينى

* متابعــات

○ قراءة فى رواية « المقهى الزجاجى » — محمود عبد الوهاب

* مناقشــات

○ « أبو العلا السلامونى » ومحاور مسرحة الثلاثية — أحمد عبد الرازق أبو العلا

* فـن تشـكيلى

○ سعد كامل واستلهام الفنون الشعبية — د. نعيم عطية

عبد المنعم رمضان

شعر الصحراء

وداعاً يا شقوق الأرضِ
أيتها المواليد التى وردت إلى قلبى
وطافت حول هذا الدغلِ
وانتشرت
وكان صياحها اليرقاتِ
والحشراتِ
كانت قابلية صوتها للتيهِ
قلت سأختفى عنها
وأبحث عن فنار الروح
أختطفُ الصدى المفتوقَ
يأخذنى
ويأخذ كلَّ هذا الصوتِ
ثم يبيتُ فى كهفى
ويرعى مثل ماشيةٍ
ومثلِ حشاشةٍ ينساب تحت الجِلْدِ
مثلى قد يردُّ الريح إثر الريحِ
كل مدينةٍ تلتذُّ
تبحث عن أوائلها
القدامى قادمون إذن
تخذتُ الماءَ والإسراءَ معنىً لى
تخذتُ حجارةً بيضاءَ شاهدةً
وقلت إذن يكون الملتقى فى الأرض
أعمدةً
وصلباناً
وتبقى الريحُ
تبقى الريحُ
كنتُ أظنُّها سفراً على الإسفلتِ
ليس تجرُّه العرباتُ
كنت أظنها الخبّازَ
والكنّاسَ
والخوفَ المعطّلَ
والسَّفودَ
وكنت أخالط امرأةً
تُصيرُ الليلَ إسورتين من ورقٍ وأقمارٍ
وكنتُ أطارد الأحفادَ
ها أنذا
أرى امرأتى تنبهنى
إلى أن التوافق بين ما أعنيه والمكتوبِ
ليس غوايتى الأولىٰ
وليس مودتى فى الناسِ
ها أنذا
أرى جسراً
وزوبعةً
تهبُّ على البناءِ فتهدمُ الأعلىٰ

وتطوى الجِلْدَ
تطوى القابضين على الخرابِ
القانطين
الشاكرين
الركّعَ
السجودَ
ها أنذا
تعود إلىَّ أزمنتى
وتفجؤ فى بشكل كتيبةِ الموتى
وها أنذا
إذا غافلتُ ماشيتى
ورحت وراء بئر حبيبتى
اجترّ أشواقى
وأفتلُها
وأعْلَقُ فى ذوائبِ طرفها
وأرجُّ نفسى
علَّ ماءَ البئرِ تفصحُ عن منازلَ
علَّ هذا الخيطَ أطولُ من حقول القلبِ
علَّ تعاسةً أخرىٰ
تطوفُ بعيدةً عنى
وتطفو مثل آنيةٍ
وها أنذا
إذا غافلتُ ماشيتى
أرصُّ دمى حوائجَ
ثم أهدمها
وأطمعُ فى تعلاّتٍ وفى نسغٍ
وأطمعُ فى خيام الربِّ
إن سحابةً مرّت
وجيشاً مفعماً بالماءِ
سوف يحرب الموتىٰ
وإن قوارب الأعداءِ تقرب مثل أفنيةٍ
وتدهس كل أشعار الذين هناك
بالمطاطِ
والإسفنجِ
والأغرابِ
تدهسها بصهدِ الماءِ
والمأوى
وتبلغهم
فيختلفون حول مدائنٍ أخرىٰ
وحول الروح
حول فنائها السرّىِّ
يقتاتون زرعهمو
ويقتحمون
كذابين مناعين أخاذين رواغين همازين مشائين، ريّابين
نفطيين آلهة ملائكةً الخ الخ
هذا اللون ليس السنط
ليس شجيرة الصبّارِ
ليس الورق الهابط نحو الجسرِ
هذا اللون من آثار أقدامى
وإنى الآن أبحث عن دمى فى الطمى ، فى منفٍ ، فى طيبةَ
فى الفسطاط
أبحث عن دمائهمو
وراء مذلة الأشجارِ
والأجَراء
والفقراءِ
كل مدينةٍ تلتذُّ
تبحث عن أوائلها
وإنى الآن فردىٌّ
ومهجور
وبعضى يبدأ الجريانَ
قافيتى
وأقدامى
ستلتقيان فى قلبى
أراكم تسخطون علىَّ
تنتصرون
لكنى أشكُّ بأن عافيتى
ستسمح لى
بأن أتحسّسَ الذكرى
وداعاً يا شقوق الأرض

القاهرة : عبد المنعم رمضان

أحمد طه

شعر | عن الطالب والمطلوب

الطالب :

تهبطون إلى الأرض كالآلهةْ
واحداً . .
واحدا
فاسألونى ــ إذن ــ عن حروفى التى خُنتها
كيف بعثرتها ــ كالنقود ــ على طاولات المقاهى
وجمَعت حولى الأحبة .
والهالكين .
وفارقتهم
مثلما كنت أجمعهم
واحداً
واحدا . .
صار لى قدمٌ كالولىّ ، قدم
كالمريد ، وجيش يقاتلنى
وقطيع من الخيل تهرب بى . .
ونساءْ
فلماذا ــ إذن ــ تنبشون ضلوعى ؟
ولستم تولّون أبصاركم باتجاه الحبالىٰ
لكيلا أموت وأنتم تبصّون خلف النوافذِ
لا تبصرون سواكم :
الهُ
الهُ
الهْ
فاجلسوا ساعة للعشاء الأخير
وقولوا لكم :
كيف تقتسمون السنين الخوالى ؟
وكيف تمدّون أزمانكم
باتجاه الجحيم .

المطلوب :

أى جب ستختار للذاكرهْ ؟
كى تودع موتاكْ
كلمةً . . كلمةً
وكتاباً . . كتاب
بصلاة أخيرهْ
تصير كما كنت فى البدءِ
منكفئاً خلف بابك ، ترقبكَ
الصالة المتربهْ
أو تباعد بين الحوائط ، كى تختفى
فى الفضاءْ

حاملاً بين فكيك فزّاعةً ، ترتدى
سترة الدركىّ ، وبحراً من النفَط تجرى
عليه السفائن ، تحمل من كل زوجين فرداً
وحيداً ، فكيف سألت الدفاتر نصفك ؟
لم تسأل الراحلين ، ولم تسأل الصالة
المتربهْ
فاجلس الآن بين ضلوعك ــ كالدركى ــ وضم
إليك فروجك والشفتين ، تشبث
بأعضائك الداخليةِ
وارسم ــ بلونٍ يميل إلى الصمت ــ وجهك ،
اضغط تفاصيله الخافيهْ . .
واستدر ــ غاضباً ــ خلف قلبكَ
محتفظاً ــ ما استطعت ــ ببعض التعالى
كأنك نفسكَ . .
. . . حتى تغيب السفنْ .



الاسلام .. وتنظيم الأسرة



إذا كانت الشريعة الإسلامية قد نظمت معاملات الناس فى الحياة فإن قضية الاسلام وتنظيم الأسرة من القضايا الهامة التى تفرض نفسها دائما على الرأى العام المصرى . ذلك لأن المسلم دائما يتجه إلى رأى الاسلام فى عملية تنظيم الأسرة حتى يصل الى رأى مقنع سليم . حيث أن الإسلام هو دين الواقع الحى المتغير ، ودين اليسر ، ولا يكلف الانسان بما لا يطيق حتى إنه جعل الضرورات تبيح المحظورات .

وفى الحديث الشريف ما يشير إلى خطورة كثرة الإنجاب : يأتى على الناس زمان يكون فيه هلاك الرجل على يد زوجته وولده وأبويه يعيرونه بالفقر ويكلفونه ما لا يطيق ، ومثل ذلك قوله ﷺ : التدبير نصف العيش والتودد نصف العقل ، والهم نصف الهرم ، وقلة العيال أحد اليسارين .

ولقد أفتى علماء المسلمين بأنه ليس فى تحديد النسل مخالفة لأحكام الدين وليس هناك تنكر لحديث شريف نصه : « تناسلوا .. فإنى مباه بكم الأمم يوم القيامة » . ولكن ترى ماذا تفعل كثرة ضعيفة جاهلة مصيرها الهوان أو الانحراف أو الرذيلة والضياع ، وهذا يظهر من حديث رسول الله ﷺ : « يوشك أن تتداعى عليكم الأمم ، كما تتداعى الأكلة على قصعتها قالوا : أو من قلة نحن يومئذ يا رسول الله ؟! قال : لا . إنكم يومئذ لكثير ، ولكنكم كثرة كغثاء السيل ، ولينزعن الله من قلوب أعدائكم المهابة منكم ، وليقذفن فى قلوبكم الوهن ، قالوا : وما الوهن : حب الدنيا وكراهية الموت » .

ولقد أجمع الفقهاء على أن تحديد النسل أو تنظيمه بقدر لا يخالف أصول الدين وأحكام الشريعة ، وأن مبررات الحد من الزيادة : الفقر والمرض والوراثة المصابة جسما أو نفسا أو عقلا .

ومن الآراء الهامة رأى فضيلة الإمام الأكبر الشيخ جاد الحق على جاد الحق شيخ الأزهر قوله : باستقراء آيات القران الكريم يتضح أنه لم يرد فيه نص يحرم منع الحمل الإقلال من النسل ، وإنما ورد فى سنة الرسول ﷺ ما يفيد جواز ذلك ويستند فى ذلك إلى رأى الإمام الغزالى وهو من أئمة الشافعية ـ فى كتابه « إحياء علوم الدين » ـ ما موجزه أن العلماء اختلفوا فى إباحة العزل وكراهيته ، فمنهم من أباح العزل بكل حال ، ومنهم من حرمه . ثم يقول الغزالى : إن الصحيح عندنا أن العزل مباح ، وقال إن بواعث العزل المشروعة خمسة . وعدّ منها : استبقاء جمال المرأة وحسن سماتها ، استبقاء حياتها خوفا من خطر الولادة ، الخوف من الحرج بسبب كثرة الأولاد ، الخوف من الحاجة إلى التعب والكسب .

والإسلام لم يحدد عددا معينا من الذرية ، بل ترك ذلك لعوامل كثيرة ، أهمها : مقدار تحمل كل من الزوجين أعباء المعيشة بالنسبة للأولاد .

وأخيرا .. فإن دعوة الإسلام إلى تنظيم الأسرة هو نوع من تنظيم حياة الناس وتوجيههم إلى الخير والصالح العام .



إبـراهيم الحسـينى

قصة جُـرح عـاشـق

«يا بنى إذا رأيت حربا جبانها يجرؤ ، وشجاعها يجبُن ،
وخسيس المحتد يتحكم فيها بكريم المحتد ،
فرّ منها ، وانأ إلى رابية ، وترقب ،
تر أن فى الأمر خيانة»

قس بن ساعدة

اصطدمت أنوف الأصدقاء بالرائحة الكحولية ، عندما دخلوا من باب الحانة واحدا تلو الآخر . الدخان تلويه ثعبانيا تلك الزفرات الملتاعة من الأفواه وفتحات الأنوف ، المصحوبة بارتخاء الرأس أو إلقاء الرأس على القفا . الرواد قاعدون جماعات حول المناضد يتجرعون البيرة والروم ، وجماعات أخرى يتحلقون دوائر فارغة من المناضد ، وسط كل جماعة منهم شاب مقوس الظهر ، يدور بالجوزة ، ويهز المصفاة الممتلئة بقطع الفحم الصغيرة المتوهجة برتقالية حينا وحمراء أرجوانية حينا .

صار سير الأصدقاء فى الطرقة مشبوبا بالالتفات المتوجّس والرغبة المتقدة . صوّب الرواد أطراف عيونهم المنكسرة على صفحة السوائل المحمرة ، إلى ذلك الشخص المختل سيره وتوازنه ، الصادر من بين ساقيه صوت له رنة حديدية خفيفة .

●

لما جاءت الممرضة فى الثوب الأبيض ، المحبوك حول خصرها ، الموضح خطوط وثنيات وبروز اللحم الطرى ، الملفوف فى ليونة متماسكة ، كنت قد أفقت من الغيبوبة الطويلة ، ولم أبصر الرمال الصفراء الممتدة بامتداد البصر فى سيناء ، ولم أبصر الدخان القاتم الزرقة المنبثق من النيران الحمراء التى تطاول السماء ، ولم أبصر الطائرات تعلو وتسفل ملقية القنابل الثقيلة حينا ، وحينا تقذف الجنود بالمظلات ، ولم أبصر الجند فى تحفزهم المنبجس من الهلع الشديد ، ولم أسمع الطلقات المصفرة المتداخلة المتشابكة والانفجارات المدوية ، المصحوبة بصرخات وأنات بشرية .

وجدت جسمى ضمن كمية من لحم البشر الممزق ، على الأسرة المخضبة بالدماء ، تئن تصرخ تتأوه وتتلوى . تحسست جسدى فلم أجد ساقى اليسرى .

قلت :

- ماذا حدث هناك فى القلب ؟

قالت الممرضة :

- جاء بك أمس الهلال الأحمر .

قلت :

- ماذا حدث هناك فى القلب ؟

لمحت طيفا يجعد ـ هكذا ـ الشمس فوق وجهها
قالت :

- صنعتم شيئا عظيما . . ولكن

استشعرت دموعى الخضراء تنبت على أطراف أحشائى ، وتذكرت عندما قال القائد : صابر لن يذهب معكم الليلة . قلت : أنت لم تبصر محجوب . قال : صابر لن يذهب معكم الليلة . قلت : أنت لم تبصر رأسه معلقا فى فرع الشجرة . وقلت : ولم تبصر جذعه المتدلى تهزه رياح حزينة وغاضبة ، وقلت : ولم تبصر بطنه مشقوقة وأحشاءه المتدلية . وقلت : ولم تبصر أمعاءه مسحوبة وملتفة حول جذع الشجرة . وقلت : ولم تبصر ساقيه وذراعيه أسفل الشجرة . وقلت : ولم تبصر الأرض مرتجفة . قال : صابر لن يذهب معكم الليلة وهذا أمر !!

وانتظرت أكلم الله ، أشكو له الذين استولوا على أرضنا ، بينما كانت أصوات الحرب تعلو وتتطاول ، فجاءت الطائرات تحجب السماء وتوالى القصف .

●

قعد الأصدقاء الثلاثة فى صدر الباب . استراح أحمد بظهره على الكرسى وهو يرمى ابتسامة تجاه الفتاة الواقفة ، تبدو طويلة خلف النصبة . تأمل صابر الرجل العجوز الذى يحتسى الروم بيدين مرتعشتين ، مال على أذن عبد الوهاب ، وقال :

- لن أنهض من هنا الليلة أريد أن أذوب فى قعر الكئوس .

هند الآن ممددة على السرير الناعم الملمس ، ورأساهما فوق الوسادة متجاوران ، تلفح أنفاسها العطرة الدافئة وجهه ، وربما تقلبت ويجيء فخذها فوق فخذه ، وربما تقلب هو وجاءت ساقه فوق فخذها ، الليلة ليلة العيد ، وأكيد أنهما تناولا لحمة العيد معا ، وأضاءا فى الغرفة ضوءا خافتا ، وصعدا السرير .

كنا نقف . ندفن موتانا . ونحمل جرحانا . ونعاود المسير . لكن فى عيون كل منا كان تساؤ ل :

- كيف ولماذا يأتى الرصاص أحيانا من الخلف ؟
عندما سمعت نساء الحارة يقلن ، وضوء الشمس ينحسر :

- هند جاء لها عريس .
جريت إلى أمى شاكيا باكيا . أغلقت أمى نافذة حجرتنا ، وقالت :

- يملك دنانير . . دنانير .

قال عبد الوهاب :

- هذا عام .
قلت :
- يملك دنانير وينعم مع هند بالحياة
قال :
- الجامعة بعد أيام .
قلت :
- لم تعد عندى رغبة .

وسحبت شهادة الإعدادية من المدرسة الثانوية ، وصرت عندما تمت أوراقى واكتملت ، أرتدى الزى العسكرى والحذاء الأسود الطويل الرقبة .

●

قال الجرسون :
ليلة ورد بإذن الله يا أفندية .

ووضع الكبايات وأطباق المزه وزجاجات البيرة التى يتصاعد من فوهاتها زبدا ناصع البياض . أشار عبد الوهاب لبائع السودانى ، وقال :

- هات بشلن سودانى .

قضم أحمد قطعة من الخيار المملح ، هز رأسه يمينا ويسارا . سمع صابر مواء قطة ، انحنى ، مد يده أسفل الكرسى ، قفزت القطة من بين جهازه الحديدى وساقه الباقية على قيد الحياة . ومضى عبد الوهاب يصب البيرة فى الأكواب . ركب أحمد ساقا فوق الأخرى وهو يرفع الكوب إلى فمه ويعرى الفتاه بنظراته . انتثرت البيرة من فم عبد الوهاب وهو يحاول كتم الضحكة التى فاجأته ، خبطه بأطراف أصابعه على مؤخرة رأسه ، وقال :

- لم تكف عن هذه العادات ؟!

اختلج فم صابر ببسمة مريرة ، وقال :

- من كان يصدق أن نلتقى الليلة ؟

وقف أحمد نصف وقفة ، اتسعت عيناه ، وقال :

- البنت حلوة قوى . بص أنت وهو وجهها ، والا صدرها . تطير العقل يا غجر .

فى الميدانفى الصباح ، كنت أقف بين زملاء الدراسة أراقب الطريق ، فى انتظار هند التى كانت تخرج مزهرة من الضباب الكثيف ، تتلفت ، تتجول عيناها ، تفتش فى الوجوه إلى أن تلتقى نظراتنا ، نتبادل تحية الشفاه ، وتذهب تقف بين

زميلاتها ، وتظل تبادلنى اختلاس البصر ، إلى أن يأتى الأتوبيس بدمدمته العالية وموتوره اللاهث ، فأركض مع الـراكضين ، وأقفز بسرعة داخله ، ونادرا ما كنت أتمكن من الحصول على أحد الكراسى خاليا .

وتشق هند طريقها بين الركاب منضغطة محشورة ومراوغة كسمكة ، تقعد بجوارى ، تتلامس أنفاسنا وأجسامنا وأصابعنا ونظرات عيوننا ، ويدور الحديث بيننا مختلطا بحفيف الأنفاس فى همس ناعم لين منساب بلا التواء ، فى قنوات تلك اللحظات الكبيرة .

القاهرة : إبراهيم الحسينى



قراءة فى رواية "المقهى الزجاجى"

محمود عبد الوهاب

الأتراك يحتلون مصر : يشترون الأراضى ويتاجرون ويكسبون . ويبنون بيوتا جميلة متجاورة لها حدائق مسوّرة وعلى أبوابها كلاب ساهرة . وفى هذه البيوت يجتمعون ليطربوا بأغانيهم ويسعدوا بأعيادهم ويحتفلوا بذكرى عظمائهم . يأتى التركى إلى مصر فقيرا يبحث عن الثراء أو مغامراً يتهيأ للوثب على موقع ما فى دائرة السلطة ، أو مطرودا ينشد الأمان فيضمه الأتراك المقيمون إليهم : يسبغون عليه الحماية والحصانة ، ويذللون له الصعاب ، ويهيؤونه كى ينسى زمان الفقر والهوان ، ويتعود على الحياة كفرد فى طبقة حاكمة . لقد صنعت الأجيال المتعاقبة من الأتراك المستوطنين صرحًا عاليا من الهيبة ينبغى أن يصونه التركى الوافد ، وأن يتسلح باليقظة الكاملة لسحق أدنى محاولة للنيل منه .

كان ميرزا بك قد اعتاد ألا يعتمد اعتمادا كاملا على خفراء أرضه الواسعة . إنه يعتلى جواده ، ويصطحب كلبه ، وينطلق بين حقوله للتربّص بأىّ فلاح قد تسوّل له نفسه سرقة جوال قطن من محصوله ، أو شيكارة أرز ، أو بعض حبات الفاكهة . كان ميرزا بك يكمن للفلاح خلف الأشجار ، وعندما يراه حاملا غنيمته يضيّق حوله دائرة الحصار ، ويناوشه ببعض الأحجار الصغيرة ، وما إن يفتك بالرجل الرعب من الهوْل القادم عقب افتضاحه حتى يتقدم منه بهدوء فيربطه من قدميه ـ وقد أخرسه الخوف ـ على فرع شجرة ، وينسحب بعيدا بجواده تاركا كلبه أسفل الرجل يزمجر تحته ، وقد أشرع مخالبه وأنيابه ، وشب على ساقيه الخلفيتين ، وتهيأ ينهْش عنقه .

لم يكن ميرزا بك يعاقب الرجل بالقتل ـ وبهذه الطريقة الوحشية ـ لأنه سرق ذلك الشىء التافه من أرضه . . لقد كان يرى فى هذا العقاب جزاءً عادلا لاقترافه أكبر الكبائر : اقتحام الأرض الحرام ، والتطاول على صرح الهيبة المنيع ومحاولة خدشه . ولذا كان ميرزا بك يبقى جثة الرجل على فرع الشجرة ، ويترك شيكارة القطن المسروق تحتها ، وينطلق على الطريق وقد علا نباح الكلب حاملا لكل الأهالى أصداء بطشه الرهيب .

الأتراك يحكمون من أراضيهم الواسعة وقصورهم المنيفة . . يحكمون بجيادهم ، وكلابهم ، وسياطهم ، وخفرائهم ، وبجيش من رجال الشرطة وموظفى الدواوين . . يحكمون لأنهم مثل الأهالى مسلمون ، ولأن سلطانهم خليفتهم ، ولأن الناس أليفون ، والأمور تجرى سهلة ، والربوع المصرية جميلة وهادئة .

وهناك على الجانب الآخر يعيش الأهالى فى العزب الغارقة فى العتمة والصمت : يحاذرون الاقتراب من مقهى الأتراك ، ويهرولون بعيدا عن النافذة المفتوحة فى مبنى مركز البوليس ، ويُضربون ويهانون بالشتائم القبيحة كى يفسحوا الطريق فى السوق لجواد الضابط .

وبين الجانبين (الحاكم والمحكوم) يلهث بعض المصريين لنيل خطوة الاقتراب من الحكام الأجانب ، ولأن المسافات بعيدة ، والأسوار عالية ، يتخلص المتسلقون من كل ما يدل على مصريتهم ، فيغيرون أسماءهم بأسماء أجنبية ، أو يعلنون أحتقارهم لأهالى البلاد (يتحول مخيمر إلى خيمر ، أو شيرى ، أو خريستو ، أو جون ، ويتحدث ناظر المحطة المصرى عن ركاب القطار من الفلاحين المصريين ، فيصفهم لصاحب المقهى التركى بأنهم غنم أولاد غنم) .

استوطن الأتراك البلاد ، ونظموا علاقاتهم بالوطن الأم عبر الخطابات والصحف والمراسلين الذين يحملون إليهم أخبار ذويهم فى الداخل والخارج ، لكن شعورا مّا بالقلق كان يسرى بينهم : ثمة أنباء عن تداعى الامبراطورية ، وشائعات عن محاولة لاغتيال السلطان ، وبعض أحداث قليلة ـ لكنها مزعجة ـ تنبىء عن تربص الانجليز لوراثة الضيعة المصرية فى التركة المستباحة (بعد سقوط الامبراطورية أو وفاة الرجل المريض) . وثمة ذلك التناقص المستمر فى عدد الوافدين ، والتزايد المستمر فى عدد المهاجرين العائدين إلى تركيا .

كانت هذه الأسباب ـ وجميعها يأتى من الخارج أو تفرضه عناصر أجنبية ـ وراء قلق كل أفراد الجالية التركية الحاكمة . لكن ميرزا بك كان يقلقه ما ترصده عيناه خلال المعايشة اليومية للأهالى ـ ما ينمو فى نفسه فيرتفع من مستوى الهاجس إلى مستوى الهم : إن الناس من حوله يتحدثون ، وقد بدت على وجوههم جدية رهيبة ، وحين تأخذهم الحمية للكلام تتغير وجوههم ، وتلتوى ملامحها . وهم لا يكتفون بالكلام . إنهم يفكرون قبل أن يختاروا أحدهم لكسر حاجز الخوف واقتحام

أراضيه . كانت الأسوار التى تحمى حقوله وحدائقه هى ما بذروه فى نفوس الأهالى من مكارم الأخلاق ، خصوصا التى تقدس الملكية ، وتحرم السرقة ، وتعظم الأمانة . ولكن ها هى الأسوار تتهاوى ، ولا يبقى حاميا لأراضيه إلا الخوف من بطشه . إن الجثث المعلقة على فروع الأشجار لا تردعهم ، فحوادث اقتحام أراضيه تتوالى . لقد تمكن أحدهم من الفرار بعد أن كسر فرع الشجرة التى ربطت فيها قدماه ، لكنه قبل فراره تحول إليه ــ وما تزال آثار أسنان الكلب غائرة فى لحم ذراعه ــ تحول إليه وشتمه .

بل ها هم يطلقون الرصاص على كلبه ، ويمزقون سرج جواده ، ويربطونه ــ هو ميرزا بك ــ فى شجرة ، ويضربونه ، ويحشون فمه بشواشى الذرة . والآن ، ماذا بقى لم يفعلوه ، وقد ضربوا أحد خفرائه حتى الموت ، وظل الرجل مرعوبا لا ينطق بأسمائهم حتى لا ينكلوا بأبنائه ؟ ولا يجديه الآن الاستعانة فى مواجهتهم بأشرس الكلاب ؟ لقد كان يجلس فى المقهى الزجاجى (موقعهم العالى المترفع المهاب) فرجموه بأحجار كسرت زجاج النافذة . لقد عاد ميرزا بك مريضا إلى بيته ، وظل يذوى حتى الموت . لكنه لم يمت متأثرا بجراح طفيفة أصابت يده . لقد مات متأثرا بطعنة أصابت كبرياءه . مات حين رأى بعينيه صرح الهيْبة الذى بنته الأجيال المتعاقبة يتهاوى تحت وقع ضربات الأهالى المتعاقبة المتصاعدة المستمرة .

يرصد «محمد البساطى» فى روايته «المقهى الزجاجى» ــ باقتدار وعمق ــ الإشعاعات الأولى لبزوغ فجر الهوية المصرية ، من خلال التجسيد الدرامى لرحلة التحول فى الذات المصرية من دائرة الولاء الدينى إلى دائرة الولاء الوطنى .

لقد سق« ــ فى عيون الأهالى ــ عن المحتل الأجنبى قناعه الدينى . وتصاعدت مقاومتهم لوجوده من ضربات الانتقام الفردى إلى هجمات المقاومة الجماعية (أو بلغة تقارير البوليس لقد تفاقمت اضطرابات الأمن من حوادث يرتكبها مجرمون ، إلى حوادث تنظمها عناصر معروفة بإثارة الشغب) .

ويختار الكاتب منظورا للسرد الروائى ينأى به بعيدا عن المباشرة والخطابية . . يختار أن يضع الأتراك فى صدر روايته : مجالسهم ، وحفلاتهم ، وعلاقاتهم بالوطن الأم . . مناقشاتهم ، وهواجسهم ، وتساؤلاتهم عن المستقبل . وشعورهم الواثق برسوخ استقرارهم وتململهم وقلقهم من نذر تهدد ذلك الشعور ، بل وتكاد تبدده .

ويختار الكاتب أن يضع الأهالى المصريين ــ وهم من يُكِنّ لهم الولاء والانتماء العميقين ــ فى هامش الصورة . إن القارىء لا يراهم إلا كما يراهم الاتراك ، ولا يعرف أبعاد التحولات التى اعترت افكارهم وعقائدهم إلا من خلال رد الفعل التركى فى مواجهة حركتهم .

وبهذه الطريقة فى السرد الروائى ، ومن خلال توازن دقيق بين الإشارات المبثوثة عن موجات التذمر والسخط ، وعن محاولات التصدى الفردية والجماعية للأجنبى من خلال توازن دقيق بين تلك المؤشرات ، ومساحات الصمت يُحْدِس القارىء معاناة الأجيال المتعاقبة من جماهير المصريين على درب التخلص من خيوط الانتماءات العائلية والعشائرية والطائفية ، والوعى بحقيقة الوشائج الرحِمِيّة والاجتماعية والحضارية التى تضم كل أفراد الأمة ، فى كيان جامع عريق هو : الوطن المصرى .

«المقهى الزجاجى» رواية تهمس برسالتها الفنية من خلال الغوص فى باطن الشخصيات الفنية ، ورصد انفعالاتها وأفكارها ومشاعرها ، والكشف عن حقيقة علاقاتها بالوطن الأم ــ تركيا ــ وبرموز السلطة الأجنبية والمحلية وبأهل البلاد .

ومن خلال التصوير الدقيق لحياة الأتراك فى قصورهم وفى مقهاهم الزجاجى وداخل الأسوار العالية التى يقيمونها حول عزلتهم عن الأهالى . . فى مظاهر ولائهم الحقيقى أو الزائف للسلطان فى تركيا وفيها يكشف عن ضحالة إيمانهم بالمقدسات ومظاهر استهتارهم بأوامر الدين الإسلامى ونواهيه .

تحقق الرواية تأثيرها الفنى من خلال التجسيد الدالّ لعمارة البيوت والحدائق ، فى مواقعها على حافة العزب والقرى ، وارتباطها بطرق فرعية تصلها بالطرق الرئيسية . . ومن خلال حشد التفاصيل الدقيقة لصور المقهى الزجاجى ومبنى المحطة ومركز البوليس . . الخ . .

تحفل الرواية بمشاهد القهر الدموية ، وأحداث المقاومة الفردية والجماعية . لكن الكاتب لا يستدرج إلى أساليب فى تصويرها قد تحرك انفعالات القارىء أو تثير عواطفه . لقد ألزم قلمه ــ بقدرة فائقة على الكَبْح ــ بمستوى رفيع من خفوت النبرة وهدوئها ، وبحرص على رصد ملامح البزوغ المصرى وغروب الامبراطورية العثمانية ، من خلال الإنصات الدقيق لميلاد النبضات الأولى فى وجود ما تزال عناصره المتفاعلة تحيا مراحل التبلور والتخلّق والتشكل . وما تزال علاقاته العضوية تناضل للتخلص من ارتباطاتها بكيانات تحيا زمان الشيخوخة والذبول والموت ، كى ترقى بوجودها على درب الاستقلال والنمو الذاتى والاكتمال .

القاهرة : محمود عبد الوهاب

"أبو العلا السلاموني" ومحاور مسرحه الثلاثية

أحمد عبد الرازق أبو العلا

● بداية أحب أن أحدد أن الفن ـ على وجه العموم ـ لابد أن يعبر تعبيراً صادقاً عن الواقع الشامل بأبعاده السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، وإذا لم يحقق تلك الغاية ـ غاية التعبير الصادق عن طريق تجميع مبعثرات الواقع وإعادة صياغته من جديد ـ فقد فقد ـ فى المقام الأول ـ روحه ، وفاقد الروح لا يملك العطاء ، لأنه لا يملك الحياة . .

● ونلاحظ أنه فى الفترة الأخيرة كثيرا ما يردد البعض ونردد مع هذا البعض أن هناك (أزمة مسرح) . . ورغم أن هذا التعبير قد أصبح ـ على حد تعبير أحد النقاد ـ مبتذلاً من كثرة ترديده بمناسبة ودون مناسبة (١) إلا أننا لابد أن نعترف بأن هناك أزمة بالفعل . .

وعندما نقول أزمة فمن الضرورى أن نحدد أين يكمن الداء ؟؟ هل الأزمة أزمة نص ؟ أم أزمة ممثل ؟ أم أزمة مخرج ؟ أم أن الأزمة وراءها سبب اخر غير كل هذا ؟؟

لابد من تشخيص عناصر اللعبة المسرحية حتى نعرف حقيقة هذه التسمية . . وكنتيجة من نتائج استقراء الواقع المسرحى الآنى نقول : إن الأزمة ليست أزمة نص مسرحى وليست أزمة ممثل وليست أزمة مخرج ، بل هى بمعنى أشمل أزمة مجتمع ، مجتمع تملكه وتتحكم فيه تلك الفئة الجديدة ممن يملكون المال ، لا يهمهم الفن الصادق فى شىء بقدر ما يهمهم الربح من ورائه ، فتحول المجتمع المصرى عن طريق هذه الفئة ـ كنتيجة من نتائج الانفتاح الاستهلاكى إلى مجتمع طفيلى مما أدى ـ بالضرورة ـ إلى ظهور فن طفيلى ، وهو ما أصطلح على تسميته (بالمسرح التجارى بوجهه القبيح) ، وبفضله تحول الفن الى سلعة لابد أن تحقق فى النهاية الربح ، فالفن طالما ملكته وهيمنت عليه تلك الفئة التى تملك المال فلن تتعامل معه معاملة من يعرف وظيفته وغايته ، بل معاملة من يعرف قانون العرض والطلب والمكسب والخسارة ، فيصبح الفن بخصائصه ـ تلك ـ فى واد ، ويصبح الجمهور فى واد آخر !! فلا يتحقق الالتقاء بين من يبدعون ومن يبدع من أجلهم ، ونتيجة لهذا الانفصال بين طرفى اللعبة ظهرت الأزمة بأبشع صورها ، ونقول إنه من أجل أن يتألق المسرح المصرى فى ثمانينات مصر بثوابتها السياسية والاقتصادية ، فلابد أن تتحقق شروط على أساس قيامها يتحقق التألق المنشود ـ وعلى رأس هذه الشروط :

● أولا : تحقق الديمقراطية بمعناها الشمولى الواسع ، تلك الديمقراطية التى توفر للكاتب حرية التعبير .

● ثانيا : التخلص من التحفزات الرقابية التى تمنع أعمالا جادة لكتاب يعرفون أن للكلمة دور . .

● ولعل أبرز مثال نطرحه هنا ـ تأكيدا لما ذهبنا إليه ـ آن كاتبا مثل (السلامونى) لم تعرفه الساحة المسرحية الرسمية (وأقول الرسمية اضطرارا للتعبير عن تلك المركزية القاتلة التى لا تعترف للكاتب بحق الوجود إلا إذا قدمت أعماله من خلال مسارح القاهرة) كاتبا إلا فى عام (١٩٨٣) عندما قدم له المسرح الحديث مسرحية (التأثر ورحلة العذاب)[٢] علما بأنه كان قد كتب من قبل العديد من المسرحيات الجادة ومنذ فترة طويلة ترجع الى عام (١٩٦٦) م حيث كانت مسرحية (الحريق) (٣) ثم (أبو زيد فى بلدنا)[٤] عام (١٩٦٩) م و(حكاية ليلة القدر) (٥) عام ١٩٦٨) م ، وتأكيدا على هذا فان مسرحيته الصادرة هذا العام (١٩٨٥) م وهى (سيف الله) كان قد كتبها عام (١٩٦٦) أى ما يقرب من عشرين سنة كاملة (٦)

● كيف إذن يكون صحيحا أن نقول إن هناك أزمة مسرح ؟؟ سببها قلة النصوص !! قد يكون المقصود هو قلة النصوص الرديئة والله أعلم !!

وعليه فإن القول بأن (السلاموني) يعد كاتباً من كتاب الثمانينات قول فيه ما فيه من إجحاف ومغالطة ذلك أنه ـ كما رأينا ـ متواجد في حقبتين متتاليتين من تاريخنا المعاصر الستينيات والسبعينيات ، ولكن لأن المناخ المسرحي المتكامل في بلدنا في حالة من حالات الغياب أو قل (الغيبوبة) فقد ظل السلاموني غائبا ـ بالتالي ـ وأعني بغيابه (الغياب الرسمي) . .

● ومن الملاحظ في مسرح (أبو العلاالسلاموني) ـ وفي المدار الخاص بإبداعه ـ أنه لجأ إلى استخدام (التيمات الشعبية) ـ كما سوف نوضح بعد قليل ـ في أعماله الأولى التي كتبها في فترة الستينيات ثم تلتها أعمال أرادت أن تقيم علاقة جدلية بين تلك التيمات الشعبية والتاريخ ، ثم تلتها مرحلة ثالثة كان أساسها هو تأصيل مفهوم معاصر للبطل التراجيدي .

وإجمالا لما سبق طرحه ، يمكن أن نحدد تلك المحاور التي يستند إليها مسرح (السلاموني) في ثلاثة محاور رئيسية :

■أولا : استخدام التيمات الشعبية

■ثانيا : إقامة العلاقة الجدلية بين التراث الشعبي والتاريخ .

■ثالثا : تقديم بطل تراجيدي معاصر .

(أ)

● في المحور الخاص باستخدام التيمات الشعبية ، نراه واضحا في مسرحية (الحريق) والتي كتبهاعام (١٩٦٦)م ، وفيها يستخدم (الطقس الشعبي) الخاص بعملية إحراق (الألمبي) أثناء الاحتفال بشم النسيم ، والألمبي هذا يرمز الى اللورد (اللينبي) المعتمد البريطاني في مصر عام ١٩١٩ م وما بعدها فلقد أعطى أوامر النفي لزعماء الثورة ، وعند مغادرته لبور سعيد سنة ١٩٢٥ م قام الأهالي بصنع دمية كبيرة وأشعلوا فيها النيران رمزا للتخلص من كل قهر وقضاء على أي ظلم . .

● واستخدم (السلاموني) كذلك ـ الأسطورة الشعبية المعروفة بين الناس وتحكي عن هبوط بغلة من السماء تحمل خرجين بأحدهما كنز ، والآخر رأس قتيل والمطلوب ممن فتحت له طاقة القدر أن يغسل رأس القتيل مقابل أخذ الكنز ، وترمز إلى حلم الفقراء في الثراء والصعود برغم الوسائل الملوثة ، وهذا ما تم طرحه من خلال مسرحية (حكاية ليلة القدر) والتي كتبها عام ١٩٦٨ م . .

● ثم يتناول حلم أهل القرية في عودة شخصية (أبو زيد الهلالي) لإنقاذهم من تلك المتاعب التي يتعرضون لها وهي متاعب شتى ، وحين يجيء (أبو زيد الهلالي) يتضح لهم أنه عاجز مثلهم بالضبط عن حل تلك المتاعب . .

هذا ما قدمه من خلال مسرحيته (أبو زيد في بلدنا) عام ١٩٦٩ م .

(ب)

● وفي المحور الخاص باقامة العلاقة الجدلية بين التاريخ والتراث الشعبي نقول إنه في مسرحية (رواية النديم عن هوجة الزعيم) (٧) يأتي بعبد الله النديم متنكراً ومعه تابعه (حسن) في زى فناني خيال الظل أو الأراجوز ويبدآن الاعلان عن فنهما بأسلوب السامر الشعبي والتشخيص أي تشخيص ما حدث من وقائع للثورة العرابية بصورة بسيطة ويشترك معهما الفلاحون ، كما يشترك أعيان القرية في تشخيص البشوات ، وكل هذا يتم والسلطة ما زالت تبحث عن (عبد الله النديم) .

وفي مآذن المحروسة (٨) يتناول الكاتب ثورة القاهرة الأولى ضد حملة (نابليون) على مصر والشام ، وذلك من خلال استخدام المحُبظِين الشعبيين أمام سارى عسكر الفرنسيس (نابليون بونابرت) في القاهرة عام ١٧٩٨ م .

(جـ)

يقدم (أبو العلا السلاموني) أكثر من بطل تراجيدي في مسرحياته التاريخية (محمد علي) في مسرحية (رجل في القلعة) ويعقوب صنوع في مسرحية (أبو نظارة) وأمرؤ القيس في مسرحية (الثأر ورحلة العذاب) وخالد بن الوليد في مسرحية (سيف الله) . .

أبطال تراجيديون يقول عنهم (السلاموني) إن لهم سقطاتهم التاريخية ، وكلها سقطات تنتج من خلال مواجهة البطل لقوى أكبر منه وهذا يتشابة تماما مع العصر الذي نعيش فيه حيث الآن قوى ضخمة ممثلة في الصهيونية والاستعمار ، والامبريالية والقوى الداخلية المتعاونة معها (مستغلين . . طفيليين . . الخ) تلك هي تراجيديا العصر الذي نعيش فيه (٩) . .

ونرى أن البطل التراجيدي عند (السلاموني) ليس بطلاً مفرداً داخل العمل المسرحي الواحد ، بمعنى أن العبء التراجيدي يمكن أن يشارك في حمله أكثر من شخصية ، ففي مسرحية (سيف الله) نجد (خالد بن الوليد) في وضع تراجيدي مثلما نجد (عمر بن الخطاب) . . وهو يطمح من خلال هذه المسرحية إلى إيجاد رؤيا تراجيدية تاريخية تكون على حد تعبيره (طريقا للبحث عن رؤى تراجيدية أصيلة في تاريخنا العربي والإسلامي تعبر عن الصراع المأساوي في واقعنا المعاصر بقصد إعادة النظر في صياغة العقل العربي والوجدان العربي صياغة جديدة ، بما يحقق التوازن المفتقد بين جموع الذات الفردية من جانب ، وطموح القضية الجمعية من جانب آخر ، علاقة التوازن هذه التي اختلت خلال فترات هامة من تاريخنا وأدت إلى ما يسمى (بالسقطة التراجيدية) القومية لبعض أبطالنا التاريخيين) (١٠) .

وهذا ما قدمه ـ من قبل ـ في (رواية النديم عن هوجة الزعيم و(الثأر ورحلة العذاب و(رجل في القلعة) . . ففي رجل في القلعة نجد (محمد علي) في وضع تراجيدي مثلما نجد (عمر مكرم) . . فها هو (محمد علي) يعيش مأساة كونه كان يمكن أن يكون محررا أو رائدا لبناء عصر جديد ، لولا أنه استعاض عن ذلك بالبحث عن تحقيق الطموحات غير المجدية ، و(عمر مكرم) مأساة أنه لم يستطع أن يتصدى لمحمد علي حتى يسير على الطريق الذي اختاره من البداية وطلب من الزعماء أن يلزموا بالسير فيه . .

وامرؤ القيس في مسرحية الثأر ورحلة العذاب بطل تراجيدي يحمل أبعادا جديدة لمفهوم البطل التراجيدي فهو يتلاقى ما يعرف

(بالإرادة الحرة) لأن تلك الأبعاد هى نتاج الواقع المعاصر بقضاياه ومشكلاته ، وما هو إلا وسيلة لفضح تلك القضايا وطرح المشكلات من أجل اتخاذ موقف تجاهها ـ فالكاتب استدعى شخصية (امرؤ القيس) الشاعر الصعلوك بن الملك حجر بن عمرو كى يُحملها قضايا الواقع المعاصر ، وهذا ما يعرف بإعادة صياغة التراث أو اكتشافه من جديد ، فالمسرحية تقدم لنا قضايا كثيرة على جانب كبير من الأهمية وضرورة الطرح ، وأهمها ضرورة استمرار النضال والصمود فى مواجهة كل من يعبث بالعدل والحق والحرية ، وكل ما من شأنه أن يفقد الإنسان وجوده وقيمته ، هذا على المستوى الخاص وتطرح على المستوى العام قضية الدول الفقيرة والنامية فى مواجهة القوى الكبرى ، وما تمارسه تلك القوى من وسائل فرض السيطرة والنفوذ والاستغلال على حساب الدول الفقيرة لمصالحها الشخصية . . (١١) .

○

● إن السؤال الذى يطرح نفسه أمامنا الآن هو هذا :
لماذا يلجأ (أبو العلا السلاموني) ومعه كتاب آخرون الى اتخاذ التراث مادة للكتابة المسرحية ؟؟

أقول إن اللجوء الى التراث أياً كان نوعه ومصدره ، تاريخياً أو شعبياً ، أو أسطورياً ، كان محاولة للخروج من أزمات سياسية واقتصادية واجتماعية عجز عن تناولها هؤلاء الكتاب . . ونحن نتفق مع ما ذهب إليه (حسن عطيه) من أن الالتجاء إلى التراث (الفرعونى أو الاغريقى أو الإسلامى ليس عيبا فى حد ذاته ، ولا يعد تخلفا عن ركب التقدم المسرحى نحو قضايا الواقع المعاشة ، بقدر ما تكمن القضية فى الموقف الفكرى وراء الالتجاء إلى هذا والذى قد يكون هروبا فكريا أو رقابيا وهو ما ينسحب أيضا على الأطر الفنية المحتضنة لتلك الرؤى والمواقف ، سواء كانت أطرا واقعية أو تعبيرية أو رمزية أو غيرها) (١٢) . .

● والسؤال الذى طرحناه ربما تكون الإجابة عليه متعددة ومختلفة فى وجهات النظر ، فقد يرفض البعض هذا الاستخدام ويعده خروجا على مقتضيات الدخول إلى الواقع فى قضايا تصادمية (١٣) . .

وقد يراه البعض الآخر انسحاباً أمام التصدى لتلك السلبيات التى عانى منها المجتمع المصرى ويعانى منها اليوم ، من منطلق أن المسرح أداة للتغيير (١٤) . .

وقد يؤيده البعض على اعتبار أن هذا الاستخدام يعد على حد تعبير (سعد أردش) ، (قناعا يناقش الكاتب من خلاله الظروف التى تشكل البنية السياسية للواقع المطروح) (١٥) وقد يراه البعض محاولة لغرس الواقع فى التاريخ المسجل والذى يتم تسجيله بغية الاحتفاظ بحقائق الأحداث (١٦) . .

●● ونقول إن هناك أسبابا عديدة على أساسها لجأ (السلامونى) إلى اتخاذ التراث أداة للكتابة المسرحية منها :

وجود ظروف موضوعية تحتم على الكاتب أن يبحث لأفكاره عن قوالب تستوعب أطروحاته المعاصرة . وبالطبع فإن علاقة الكتاب بالتراث تختلف فيما بينهم من حيث مدى الغنى والشمولية والإحكام وأنماط التعامل والكاتب يملك تلك الحرية فى أحقية اختيار القالب الذى يراه مناسباً لاستيعاب تجربته الفنية سواء كان هذا القالب يحدده منظور شعبى أو فلسفى أو دينى أو تاريخى . . الخ لكن المهم هو كيفية التعامل مع التراث . . درجة التواصل التام مع التراث . . ودرجة الانفصال التام عن التراث .

فنجد ـ كمثال ـ أن (صلاح عبد الصبور) عندما تعامل مع التراث كان له نظرة محددة فى استخدام التراث وهى ضرورة أن يرتدى التراث برقع الحداثة ، بمعنى خلع طابع القداسة عن التراث ثم التعامل معه ، وتلك وجهة نظر ثورية وموضوعية ، ونرى أنه على كاتب المسرح عندما يتعامل مع التراث أن يكون

أولا : واعياً بذلك التراث وعيا كاملا ، ثم تأتى بعد ذلك الصياغة الجديدة للمادة التراثية وهذا ما فعله (توفيق الحكيم) فى مسرحية (أهل الكهف) فلم يتناول القصة من أجل أن يرسخ المغزى الذى ترويه القصة ، ولكنه اتخذ إطار هذه القصة منطلقا إلى قضية الصراع بين الإنسان والزمن ، وهذا ما يقصد بوعى الكاتب بالتراث . .

ثانيا : ان يملك وعيا كاملا أيضا بواقعه الآنى ، ويمزج هذين الوعيين فتكون المعالجة العصرية للتراث .

ومحمد أبو العلا السلامونى (يتميز بقدرة على التقاط الشخصيات والمواقف المثقلة بعناصر الصراع والمأساة من تراثنا العربى والمصرى ، وإعادة صياغة شروط وجودها بحيث تحمل هموما معاصرة ، امتداداً لألفريد فرج ، ومسرحه على نحو من الأنحاء ذو حس درامى يقظ وقدرة واضحة على البناء) (١٧) . .

● وفى النهاية نرى أن (السلامونى) يلج المنطقة الصعبة فى تعاملاته مع التراث حيث أنه أختار فى أعماله التراجيدية (التراث التاريخى) محاولا من من خلاله أن يعمق ذلك الوعى فى نفس المتلقى (المشاهد) ويرسخ فى ذهنه وعيه بالتاريخ . . وأقول إن (التراث التاريخى) هو المنطقة الصعبة ، ذلك لأن استخدام التراث الشعبى ـ كمثال ـ يعتبر قريبا من روح الناس ووجدان الجماهير العريضة ، وذلك لأن الفرجة الشعبية والسامر والمحبظين والحكواتية والفرق الجوالة وكل أشكال التشخيص عرفها الناس قبل معرفتهم بأى نوع من أنواع الفنون الأخرى وهذا السبب ـ فى الواقع ـ هو ما دعا د.يوسف إدريس إلى الدعوة نحو مسرح عربى خالص ، وكأنه أراد أن يقول نحو مسرح شعبى يملك قوة التأثير والأثر . .

وأرى أن هذا الاتجاه يجد الصعوبة بسبب وجود تلك الفجوة الكبيرة التى تفصل بين التاريخ والناس وهو باتجاهه ـ هذا ـ يحاول أن يقرب بين المتفرج والتاريخ عن طريق المسرح .

القاهرة : أحمد عبد الرازق أبو العلا

● هوامش :

(١) المسرح المصرى . . الأزمة والانفراج والحقيقة ـ سامى خشبة ـ مجلة ابداع يوليو ٨٥

(٢) الثأر ورحلة العذاب مسرحية كتبها السلاموني عام ١٩٧٩ م وأخرجها للمسرح الحديث عبد الرحيم الزرقانى ـ فى ديسمبر ١٩٨٢ م وطبعتها جمعية رواد الثقافة بالجيزة ٨٣

(٣) الحريق ـ كتبت سنة ١٩٦٦ م وتم نشرها فى مشروع الكتاب الأول فى المجلس الأعلى للفنون والآداب سنة ١٩٧٠ م وتم عرضها على مسارح الأقاليم أكثر من مرة . .

(٤) أبو زيد فى بلدنا هى المسرحية التى فازت بالجائزة الأولى فى مسابقة الإعلام الريفى سنة ١٩٦٩ م ، وتم عرضها فى أنحاء الجمهورية . .

(٥) حكاية ليلة القدر ـ سنة ١٩٦٨ م وتم تقديمها عرضا سنة ١٩٧١ م

(٦) سيف الله (خالد بن الوليد) سلسلة كتاب المواهب ويصدرها قطاع الآداب بالمركز القومى للفنون والآداب ١٩٨٥ م . .

(٧) رواية النديم عن هوجة الزعيم ـ الابداع العربى ـ السلاموني ـ هيئة الكتاب ـ ١٩٨٤ وقدمها المخرجان : عباس أحمد عام ١٩٧٤ م وعبد الغفار عودة عام ١٩٨١ م باسم رجل من قرية رزنة . .

(٨) مآذن المحروسة ـ أخرجها (سعد أردش) سنة ١٩٨٣ م على مسرح وكالة الغورى

(٩) عودة الكلمات النبيلة فى المسرح المصرى ـ حوار مع السلاموني ـ محمد الشربينى ـ أحمد عبد الرازق أبو العلا ـ مجلة عروس الشمال ـ دمياط ـ العدد الثامن أبريل ٨٣

(١٠) مسرحية (سيف الله) ـ محمد السلاموني ـ كتاب المواهب ١٩٨٥ م ص ٢٣٠

(١١) الثأر ورحلة العذاب ومفهوم المعالجة التاريخية ـ أحمد عبد الرازق أبو العلا/لم تنشر بعد .

(١٢) الدراما العربية المعاصرة ـ حسن عطية ـ مجلة المسرح العدد ١٥/ ١٩٨٢ م . .

(١٣) على سالم يطلق النار على البلادة المسرحية حوار مع على سالم ـ محمد الشربينى أحمد عبد الرازق أبو العلا ـ مجلة عروس الشمال ـ دمياط ـ العدد السابع يناير ١٩٨٣

(١٤) حوار الموجة الرابعة فى المسرح المصرى ـ محمد التهامى ـ مجلة المسرح مايو ٨٣

(١٥) الاتجاهات الطليعية فى المسرح المصرى المعاصر ـ سعد أردش ـ مجلة المسرح ٨٤ شهر مارس .

(١٦) المسرح المصرى ـ الأزمة ـ والانفراج والحقيقة ـ سامى خشبة ـ ابداع يوليو ١٩٨٥ ص ١١١ ، ١١٢ ×

(١٧) الفرسان الصاعدون الى الخشبة المنهارة ـ فاروق عبد القادر ـ مجلة الكرمل العدد ١٤/١٩٨٤ م . ص ١٨٧

سعد كامل واستلهام الفنون الشعبية

د. نعيم عطية

(١)

بعد مشوار فنى طويل ، فى طريق لم يكن محفوفاً بالورود قدر ما كان مفروشاً بالشوك ، يعطينا الفنان سعد كامل المولود فى شبين الكوم عام ١٩١٧ خبرة السنين الطوال ، ويفرغ حكمة العمر فى كلماته القليلة الرصينة هذه : على الفنان ألا يكون مجرد صانع اشياء جميلة لذاتها ، بل أن يحقق فناً قومياً ناضجاً ذا طابع مميز وشخصية واضحة ، له كل مقومات الفنون الأصيلة . إن الفنان المصرى المعاصر ، وراءه تراث فنى ضخم ، وعليه ألا يتنكر للدور الهام الذى يستطيع القيام به ، مع دفع فنون ذلك التراث نحو التطوير والازدهار فى مجال الاستخدامات الحديثة ، فالفنان الحق إنما هو الروح المرشدة للبيئة المحيطة به . (راجع مقالة راجى عنايت بمجلة « العربى » عدد يونيو ١٩٧٧ ص ١٢٤ وما بعدها)

وقد كابد سعد كامل الكثير حتى يبلغ اللحظة التى تؤهله أن يسمعنا كلماته الحكيمة تلك . وقد ادلهمت من حوله فى حياته سحب الإحباط ، ولم يلق على جهوده المضنية فى الدرس والتحصيل والحياة العملية كلمات تشجيع أو مديح أو استحسان ، وعلى الرغم من ذلك واصل تجاربه وتضحياته ، ومضى فى الظل مغموراً لا يلتفت إليه أصحاب الأيدى الناعمة والياقات المنشاة مرتادو الصالونات ، انزوى الفنان الشاب إلى جوار أنواله وأحباره وأصباغه وخيوطه وأدوات الطباعة والحفر التى شغل بها حيز الجراج القائم فى أقصى الحديقة بعيداً عن بيت الأسرة بالعمرانية فى طريق الهرم بالجيزة ، لا يلقى الاستحسان حتى من الأب مهندس المساحة الذى كان صاحب ميول فنية أفرغها فى هواية الخط العربى ، فقد خاب ظن الأب فى ابنه الذى عاد من بعثة طويلة فى روما وباريس استغرقت الفترة من ١٩٥٠ إلى ١٩٥٣ ، إذ كان الأب يتصور فى هذا الابن الذى درس فى أوروبا أن يعود ليحتل مكانة مرموقة فى صالونات القاهرة ، لا أن ينحدر به الحال إلى حد ارتضاء « الجراج » مشغلا له يفنى بين جدرانه زهرة عمره . ويهرع إليه ، ما إن يعود من وظيفته بمصلحة الآثار ، ويقبل لنفسه أن يتدنى بأن يجمع من حوله فى ورشته نفرا من الحرفيين الشعبيين ويعاشرهم كأنهم أفراد أسرته ، ويتبادل معهم الحديث والمشورة فى أمور الصنعة ، كأى عامل جلف لم ينل من التعليم قدر ما تعلمه .

وقد كان للأب محمد كامل مع ابنه سعد وقائع أخرى ، تبين مبلغ ما عانى الفنان سعد كامل كى يشق طريقه إلى أن يصبح على حد قول كمال الملاخ « رائداً للفن الشعبى » انصرف عن أسلوب اللوحة والتمثال التقليدى ، واتجه إلى عناصر جديدة من نسيج وحصير وحفر وطباعة يبتدع منها أشكالاً تصل عبق جمال الماضى بواقع الحاضر . (كاتالوج معرض سعد كامل عام ١٩٧١) .

الصبى الصغير سعد كامل تلميذ مجتهد ، يكمل الدراسة الابتدائية بمجموع يؤهله الالتحاق بالمدرسة الثانوية ، ولكنه يفصح عن رغبته فى دخول مدرسة الصنائع ، لا شىء إلا لأنه سمع عن وجود مدرسة اسمها مدرسة الفنون التطبيقية تعلّم الرسمَ لتلاميذها ، والسبيل إلى دخولها هو إنجاز الدراسة الصناعية . ويرفض الأب الذى يريد لابنه بعد الدراسة الثانوية دراسة جامعية تؤهله الالتحاق بوظيفة مضمونة مرموقة بديوان من دواوين الحكومة . ولكن الإبن يصر على المدرسة الصناعية ، وإزاء عناده يرضخ الأب ، الذى تربص بعد ذلك لتفويت الفرصة على ابنه فى دخول مدرسة الفنون التطبيقية ، فعندما وصل خطاب القبول من هذه المدرسة ، كانت الأسرة قد نقلت إلى أسيوط ، والحرب العالمية الثانية دائرة رحاها ، فخشى الأب على ابنه من الغارات التى كانت تتعرض لها القاهرة . فأخفى الخطاب عن الإبن الذى واصل الدراسة الصناعية . ولكنه إذا لم يكن قد سمع من قبل عن مدرسة الفنون الجميلة العليا ، فقد سمع الآن عن افتتاح القسم الحر بهذه المدرسة ، فتقدم إلى امتحان القبول لهذا القسم ونجح رغم صعوبة الامتحانات لذلك القبول آنذاك . وأمضى هناك سبع سنوات من الدراسة المثمرة على أيدى بيكار الذى شجعه كثيراً على اختطاط طريقه الفنى وحصل على منحة التفرغ بمرسم الأقصر عام ١٩٤٩ .

وكان الشاب الطموح ذو المواهب الفنية العالية سعد كامل قد أسس مع زميلٍ أرمنى

عام ١٩٤٧ مكتباً للإعلانات والتصميمات الفنية نجح نجاحاً تجارياً ملحوظاً فى أول الأمر ، ثم تعثرت أموره بعد انضمام شريك ثالث إلى المكتب ، فصُفِّى والتحق بالعمل رساماً بمصلحة الآثار العربية ، حيث انفتحت عيناه على تراث بالغ الثراء والدلالة ، وبدأت تراود الفنان الشاب الرغبة الملحة للسفر إلى الخارج للدراسة ، فكان الأب يقف عائقاً فى طريقه ، إلى أن توفيت والدته إثر حادث أليم فارتجت أعصاب الإبن الذى أحب أمه أعمق الحب ، وحُرِم من صدرها الحنون ونصحها الأمين فى لحظات الضيق ، وإزاء نصح الأطباء أذِنَ الأبُ لابنه بالسفر كنوع من المداواة مما أصاب نفسه وروحه من مرض .

(٢)

ورغم أن سعد كامل كان تلميذاً دءوبا انصاع لتعاليم أساتذته فى الرسم الأكاديمى والاتباع الصارم لأصول الخط واللون ، حتى أن أستاذه الكبير أحمد صبرى كان ينهره نهراً شديداً إذا رآه يشغف بلوحة تأثيرية ، باعتبار أن التأثيرية كانت تُعد آنذاك خروجاً على التعاليم الأكاديمية فى التصوير ـ رغم ذلك فإن روح التلميذ التى تبحث عن طريقها الخاص كانت تبحث وتنقب عن غير ما يعتبر لوحة أكاديمية ، وقد بدأ التلميذ يجد ضالته المنشودة فى التراث ، ولكنه لم يكن قد التقى بعد بما يتلاءم تماماً مع مطالب روحه ، إلى أن قاده القدر إلى متحف ومصنع جويلان للسجاد الحائطى أو ما يسمى بالنسجيات المرسومة ، فهتف لنفسه قائلاً : هذا حقاً ، ما كنت أبحث عنه . سوف أتخذ من النسجيات المرسومة ، ومن الكليم على الأخص وهو مُنْتَجٌ ينتمى إلى التراث المصرى الموغل فى القدم ، أداتى للتعبير الفنى ، وسوف أدرسُ التراث ومفرداته ، وأستقى منه موضوعات لأعمالى .

ويعود سعد كامل إلى مصر بعد أن استوفى الغرض من رحلته الدراسية ، ومنذ المعرض الذى أقامه عام ١٩٥٤ والنقاد يعتبرونه ـ على حد قول شيخ النقاد حسين بيكار ـ « قد أعاد الروح إلى جسم محنط ، فأصبح له نبض وشهيق وزفير » .

ويمضى سعد كامل على أرض راسخة من تراث شعبى يزوده بالمفردات ، والنبض والدروس ، فيحصل فى بينالى الاسكندرية الدولى الثالث عام ١٩٥٩ على الجائزة الأولى فى الحفر ، ثم على جائزة الإبداع للفنون الشعبية من وزارة الثقافة عام ١٩٦٢ ثم على الميدالية الذهبية بالمعرض التطبيقى لجمعية محبى الفنون الجميلة عام ١٩٦٣ ويختار عضواً بمجلس الحرف العالمى بجنيف عام ١٩٦٣ وممثل مصر الدائم فى هذا المجلس . ثم مديراً للمركز القومى للنسجيات المرسومة التابع لوزارة الثقافة بحلوان . وتقتنى أعماله الفنية فى السجاد والكليم والباتيك والخيامية والحفر من المتاحف والمجموعات الخاصة فى مصر وأوروبا وأمريكا . . .

(٣)

هكذا يلين الصخر ، وتتدفق ينابيع المياه العذبة من شقوقها ، ويعد سعد كامل فى طليعة فنانينا المستلهمين للتراث فى إبداعاتهم التشكيلية ، المستخدمين له استخداماً عصرياً واعياً ، ليس بمجرد النقل والتقليد بل بالتطوير والإضافة ، وذلك سواء من ناحية « الموتيفات » أو من ناحية « التكنيك » وقد توصل سعد كامل من معالجته للأشكال التراثية ـ على حد قول الناقد الفنان فاروق بسيونى ـ إلى تخليق أشكال جديدة تختلط لتولد عالماً أقرب إلى السيريالية ، ولكن بحس شعبى لا يجعلها تسقط فى الإغراب الميتافيزيقى قدر ما تقترب من معنى الأسطورة الشعبية ووقعها فى النفوس . (مقالته بمجلة « الثقافة الأسبوعية » ـ عدد ١٤ نوفمبر ١٩٧٤ ـ ص ١٨ وما بعدها) .

ومن موتيفات سعد كامل المستخدمة فى الحفر والنسيج والطباعة ، الأسد الحامل سيفاً ، والفارس على ظهر حصانه ، والتحطيب ، ورقص الخيل ، والزير سالم ، ومارى جرجس ، وأبو زيد الهلالى ، وحسن ونعيمة ، وعرائس المولد ، وزخارف إسلامية ، والسمكة ، والحمامة ، وطيور آخرى غريبة شديدة الزركشة وحيوانات خرافية مثل خيول وأسماك ذات وجوه آدمية مما تفرزه الأحلام والفانتازيات الشعبية وأرضيات وخلفيات ثرية بالمساحات والخطوط والتداعيات الهندسية فى شكل أهِلَّة ونجوم ودوائر ومثلثات وصلبان وبيارق وحروف عربية ، بل إن هيئات الناس والحيوان والزرع والسمك تتراكب من مثلثات ودوائر ومربعات متناغمة ، تساعد على إضفاء قدر من طلاوة الزخرف على الشكل البدائى ، الذى يشبه أيضاً وإلى حد بعيد رسوم الأطفال وزخارفهم ، لما أثبته الباحثون من علائق وثيقة بين الفنون الشعبية وفنون الأطفال والفنون البدائية . مع وجود فوارق جوهرية مع ذلك بين كل منها .

وقد استمد سعد كامل من الحياة الشعبية اليومية عدداً لا بأس به من رموزه التشكيلية كالحمامة رمز السلام والوئام ، والشجرة رمز الاخضرار والبقاء ، والنجمة رمز العلو والمطالب بعيدة المنال ، وهناك أيضاً النخلة وهى رمز مصرى قديم يومىء إلى الخصب والرخاء كما يرمز أيضاً إلى الشموخ والرفعة.، والسمكة ترمز إلى العطاء وإلى النسل الوفير ، ولها أحياناً صلة بأسطورة إيزيس وأوزوريس ، وقد امتدت السمكة عبر التاريخ المصرى القديم فصارت رمزاً من رموز المسيحية وجدناه فى الحفر والنسيج والعمارة القبطية . ومضت السمكة شكلا شعبياً محبباً حتى فى ظل الإسلام بعد ذلك ، فكانت القرويات يطلبن قبل الزواج وشم السمكة تجنبا للعُقم .

وفى لوحات سعد كامل الشعبية يتكرر رسم الفارس ، فإذا امتطى الفارس صهوة أسدٍ فنحن إزاء الزير سالم الذى شاع عنه أنه كان يفعل ذلك ، ويومىء الشارب المفتول فى الوجه الصبوح ذى العينين اللتين لا تطرفان إلى الرجولة الواثقة من نفسها والتى تبعث فى الأخريات الأمان .

أما إذا كان الفارس يمتطى صهوة جوادٍ فهو واحد من أبطال السير الشعبية ، مثل أبو الفوارس عنتر بن شداد أو سيف بن ذى يزن وغيرهم .

وعندما التحمت الفنون الشعبية فى مصر بالإسلام قلبا وقالبا مضت تنحسر عن الساحة التشكيلية تصوير المخلوقات لما كان يُخْشَى أن ينم ذلك عن افتتان بالمخلوق دون

الخالق . لتحتل الساحة الزخارف الإسلامية التى وصلت شأوا عالياً من الإبداع وأدخل الفنان الشعبى إلى رسومه وتصاويره ما شاء له ذوقه وخياله أن يبدعاه من وحدات هندسية وزخرفية .

ومن النسيج الشعبى يستقى سعد كامل وحدات زخرفية كثيرة كالدائرة والمثلث والمربع يملأ بها الفراغات فتتدفق اللوحة بالحيوية والحركة والثراء بأقل الأدوات .

(٤)

وقد ظل الاعتقاد سائداً طويلاً بأن الفنون الشعبية ليست فنوناً جديرة بالاعتبار ، وأن عطاءاتها لا ترقى إلى مستوى الأعمال الفنية الإبداعية ، وأن أى ناقد أو ذواقة يحترم نفسه يجب أن يُعْرِض عن هذه الأعمال التى وصمها قصور الصنعة ، وانحطاط الرؤية بالتشويه والتقلص . وكان مرد ذلك على الأخص أن الطبقات الاجتماعية الأرقى ثقافة كانت لها مقاييس رسمية متزمتة لا ترضى عن نتاج الفنون الشعبية التى مضت الهوة بينها وبين نتاج ما يمكن أن نسميه بالفن الرسمى تتسع بشكل ملحوظ ، وبخاصة أن الفنون الشعبية إنما يمارسها ويبدعها مجهولون من غمار الشعب يغلب عليهم ضعف الإمكانات الاقتصادية وقلة فرص التزود بالتعليم والثقافة المتاحة للطبقات الاجتماعية الأرقى مادياً ، والذين يمكن أن نسميهم بالسلطة الحاكمة أو أهل القمة . وهكذا وُجِدَ التضاد بين الفنون الشعبية ، وهى إبداعات عامة الناس فى القاع ، والفنون الرسمية ، وهى إبداعات خريجى معاهد وأكاديميات الفنون الجميلة .

ولضعف الصنعة فى الأعمال الشعبية يكون الإفصاح عن الانفعالات الشعبية أوضح وأكبر مهما أعوزها الصقل والتهذيب .

ولكن الفنون الشعبية لم تبق فى الظل ، فقد انشغل بها الباحثون والمنظرون منذ أن سمحت مدارس الفن الحديث مثل التعبيرية والسيريالية بالتعويل على المضامين الإنسانية أكثر من كمال الصنعة ومن المآثر التى لا تنسى للتعبيرية الحديثة أنها أولت اهتمامها بدراسة ما كان يعتبر من قبل فى ظل المدارس الأكاديمية نماذج من الفن غير جديرة بالالتفات إليها ، كالفن القوطى ، والفن الزنجى ، وفنون الأطفال والبدائيين وأيضاً الفنون الشعبية .

وقد واكب ذلك تقدم الديمقراطية التى كان من نتائجها تراجع النبلاء وفنونهم ، وتبوأ السلطة الاقتصادية والسياسية حثيثاً افرادُ طبقة العوام تلك التى كانت مقصية قديماً عن مقاليد الأمور والتى يخرج من بين صفوفها ذلك الإنسان غير المعروف الاسم الملقب بالفنان الشعبى . . .

ولعل فى ذلك كله ، ما يفسر إدراج استلهامات الفنون الشعبية فى عطاءات المدرسة التعبيرية التى كانت السيريالية فى البداية أيضاً مندرجة فيها ، إلى أن تتضح معالم الإسهامات فى إطار المدرسة الواحدة ، ويمكن اختصاصها بقوانين تنفرد بها تمضى تتميز بذاتها ، وإن بقيت تلك الروافد مرتبطة عن بعد بالمجرى الأصلى .

(٥)

وقد كتب سعد كامل فى يناير ١٩٧٥ يشرح أسلوبه فى العمل فيقول : « إنى أهدف فى أعمالى إلى إدماج الواقع بالأسطورة والحقيقة بالخيال ، لأؤلف عالماً جديداً ساحراً وغنياً ، اكتشفه باستمرار لأول مرة فى نفس الوقت مرتبطاً بجذور عميقة بالعالم الذى أعيش فيه (نقلا عن كتاب فتحى أحمد بعنوان « فن الجرافيك المصرى » الهيئة العامة للكتاب ــ طبعة ١٩٨٥ ــ ص ٩٢ و٩٣) ويتمشى هذا القول مع جوهر الفن الشعبى الذى سمح بأن تجمع القصة الشعبية بين شخصيات واقعية وأخرى خيالية ، أو أن يضم العمل الشعبى حوادث متباعدة زمنياً أو شخصيات سبق بعضها البعض الآخر قروناً . ولذلك كان من الطبيعى أن يتكشف سعد كامل فى التراث الشعبى باستمرار ولكأنه يكتشف ذلك لأول مرة ما هو مرتبط فى الوقت ذاته أوثق الارتباط بالعالم الذى يعيش فيه الفنان .

وفى لوحة سعد كامل الأسرة نرى الأب والأم والإبن قد اتحدوا فى شكل واحد رمزاً للتماسك الأسرى ، وعلى كتفى الأب والأم ــ اللذين بدت على قسمات وجهيهما مسحة فرعونية ــ وقف عصفور صغير . قد يبدو غير ملفت للأنظار ، ولا أيضاً الغصن أو الشجرة الصغيرة النامية فى جانب اللوحة إلى جوار جسد الأب . ولكن فلنحاول أن نزيد من استمتاعنا بكل من هذين الشكلين (العصفور والغصن) من خلال موروثاتنا الشعبية المصرية . وفى هذا المقام فإننى أضع أمام القارىء هاتين الفقرتين من كتاب « الرسوم التعبيرية فى الفن الشعبى » للفنانة سوسن عامر . فتقول عن العصفور بعد أن استعرضت أسطورة إيزيس وأوزيريس :

« وهكذا كان العصفور الأخضر يرمز دائماً للخير والخصب والحياة ، وكان المصريون القدماء يتخذونه للدلالة على هذا المعنى ، وظل هكذا ينتقل من عصر إلى عصر ومن جيل إلى جيل محتفظاً بدلالته الرمزية إلى أن جاء الرجل الشعبى البسيط ووضعه على صدره أو وجهه دون أن يعرف ما ترمى إليه الأسطورة التى وراء ذلك . وكذلك نرى أن كثيراً من الرسوم الشعبية تحوى رسوماً لتلك العصافير (ص ٣٦) .

وهكذا نرى مبلغ الدلالة العميقة لشكل الطائر الصغير أو العصفور الذى وضعه سعد كامل على كتفى الزوجين فى لوحته . ومن مبلغ تغلغل ذلك الشكل الرمزى إلى أعماق التراث القومى يستقى المتفرج متعته بهذا العمل الشعبى . ويتأكد لنا بذلك مبلغ ما يجب أن يكون الفنان المستلهم للتراث الشعبى من ثقافة بالعالم الطقسى والشعائرى الذى يغمس فيه فرشاته ، ويثرى به لوحاته . .

ولنزداد يقينا بأن الفن الشعبى الذى كان سعد كامل واحداً من الرواد الأوائل فى استلهامه فى التصوير المصرى الحديث شأنه فى ذلك شأن كل من فاروق خورشيد وشوقى عبد الحكيم فى الأدب المصرى الحديث لنضع أمام القارىء هذه الفقرة من كتاب سوسن عامر أيضاً :

« . . . . . وقد أوحت العقيدة فى أوزوريس كإله لقوة الإنبات بكثرة إظهاره فى هيئة تماثيل من الطين تزرع بحبوب القمح أو الشعير المستنبتة أو تصويره ميتا مستلقياً على الأرض وقد ملأت جسمه حبوب تبلل بالماء فتنبت وتنمو ، وهكذا

تعود الحياة إلى الإله . ولا تزال فكرة إنبات حبوب القمح والشعير فى أوعية مستعملة فى بعض الأعياد المسيحية إلى يومنا هذا . ويجدر بنا أن نذكر أن أوزوريس كانت تنسب إليه كل التطورات التى تحدث على سطح الأرض طوال العام فهو رمز الخير والخصب ورب الزراعة والإنبات والإثمار (ص ٣٥) .

فذلك النبت الأخضر الذى يحتل الجانب الأيسر السفلى من اللوحة يفتح الباب لمن يريد أن يتعمق فى تذوق اللوحة كى يتلقى ما فى أسطورة إيزيس وأوزوريس من قيم أخلاقية وجمالية لا تستنفد حتى أحالها أهل الريف والقرى على مر الأيام إلى القصة الشعبية الشائعة التى يتغنون بها ومطلعها :

« أنا العصفور الأخضر ، امشى على السور واتمختر ...... »

وهكذا إزاء كل لوحة من لوحات سعد كامل ، يمكنك أن تزيد من تذوقك لها من خلال استيعاب رموزها التشكيلية مهما بدت صغيرة ، فقد ينفتح لك عبرها عوالم وعوالم من التراث الثقافى لبلادنا العريقة ، يكفى أن تؤمن فقط كما آمن بها سعد كامل منذ تفتحت عيناه فى الفن على الحقيقة .

وإذا عمدت بعض رسوم سعد كامل ومن قبله عطاءات الفنون الشعبية إلى المبالغة كأن يمسك أسد سيفاً فلأن الفنان الشعبى يتوق إلى المبالغة فى إظهار المثل التى يهتز لها وجدان الناس ، وربما أضفى ذلك على الرسوم الشعبية قدراً من المبالغة وعدم التصديق والرومانسية ولكن بافتراض فهمنا لهذه المسلمة الأصولية مقدماً نستطيع أن ندخل إلى تذوق العمل الشعبى دون أن يصدمنا فيه بعد ذلك مبالغاته ولا معقوليته ، وهل يعقل أن الزير سالم كان يمتطى أسداً ، ولكن ذلك ليس إلا أداة لا يرى فيها الفنان الشعبى غضاضة للنفاذ بها إلى أذهان وقلوب الناس . وبعد ذلك أيضاً لا يعنينا أن تكون الصفات الجثمانية للشخصية التى تناولها الفنان الشعبى مطابقة للشكل الذى أفرغ فيه هيئته ، فليس بلازم أن يكون الزير سالم بهذه الشوارب الضخمة المفتولة ، ولكن بمنطق الفن الشعبى ما الذى يمنع من ذلك ، وبخاصة أن للأسد الذى يمتطيه شوارب مفتولة أيضاً ؟ وقد لا يكون الفنان الشعبى قد رأى أسداً فى حياته قط ، ولكن شحنة الخيال التى يمتلكها ويستعملها الفنان الشعبى بلا أدنى شك ولا افتعال شحنة كبيرة . وليس ثمة ما يمنع أيضاً أن يضع الفنان الشعبى أبطاله فى غير زمانهم الفعلى ولا وسطهم الواقعى ، فيمكن أن يصور الفنان الشعبى أحد القواد العسكريين الكبار اليوم وليكن من قواد سلاح الدبابات أو الطيران وقد امتطى صهوة أسد أو أى حيوان آخر ولو كان أسطورياً ، مادام ذلك يخدمه فى دعم تمجيده للقيمة الإنسانية التى يتغنى بها ، وهذه القيم كالشجاعة والنخوة والكرم أبدية لا تتغير فى جوهرها . ولهذا فقد رأينا سعد كامل فى لوحته أمومه يصور الأم الحديثة فى وضع الإلهة الفرعونية هاتور ، إلهة الخير والعطاء من ناحية ، وإلهة السماء من ناحية أخرى وقد صورت فى إحدى الجداريات الفرعونية كأنها السماء يمد أبناء الأرض أعناقهم إلى أضرعها يرشفون منه اللبن والخير والحياة ، فالصورة الشعبية تقوم كثيراً على منطق مختلف تماماً عن المنطق العقلانى النفعى ، فتبدو فيها الأشياء فى غير موضعها الواقعى ، ولكن أوضاعها تلك إنما تستمد منطقيتها من وجد ان الفنان الشعبى . ويجدر أن نبادر فنؤكد أن الفنان الشعبى رغم أنه فرد مجهول من غمار الشعب وليس على الإطلاق من طبقة المترفين اللاهين عن مجريات الأمور على أرض الواقع اليومى ، ولا من طبقة الحكام الذين يطلون على الرعية من فوق أسوار قصورهم الحصينة ، إلا أنه ــ أى الفنان الشعبى ــ لم يكن ساذجاً فى تصوره للوجود . ويمكننا أن نتأمل هذه الحقيقة الجادة من خلال تقصينا لتصاوير الفرسان عند سعد كامل ومن خلفه عطاءات الفن الشعبى المصرى .

لقد رسم سعد كامل فرساناً كثيرين ، ولكن يجب ألا ننسى أن أول الفرسان الذين دخلوا التراث الشعبى المصرى ، كان فارساً مصرياً بالجيش الرومانى وكان شاباً وسيماً يحتل منزلة رفيعة لدى الحاكم الرومانى لشجاعته ورجاحة عقله . دعاه هاتف الإيمان إلى المسيحية التى كانت آنذاك جديدة ومحرمة ، كما كان الانضمام إلى صفوفها خيانة عظمى للامبراطورية الرومانية شديدة البطش ، وديانتها الوثنية التى تمثلت فيها وحدتها . ولكن الفارس البطل داس أبعاد الدنيا كلها ، ولم يتخل عن تمسكه بعقيدته السامية رغم صنوف التعذيب التى مورست عليه لإثنائه عن المسيحية الوليدة ، حتى استشهد فى سبيلها مما ترك فى قلوب بنى شعبه صدى عميقاً من الأسف عليه والجزع من أن يصيبهم ما أصابه ، والأمل فى أن ينتصر الخير المصرى على الوثنية الشريرة . وهب الفنان الشعبى يخلد هذه التضحية النبيلة فأبدع رسماً يجمع فى بساطته أبعاد اللحظة التاريخية كلها ، ويصدق عليه كما يصدق على عديد من الرسوم الشعبية وصف « السهل الممتنع » صور القديس المصرى مارى جرجس يمتطى صهوة جواد ، يجفل إزاء الثعبان الضخم المتلوى تحت سيقانه ، والذى يحاول أن يهجم على الفارس المؤمن ليفتك به ، كما فتك به الرومان الأشرار القساة محاولين إثناءه عن عقيدته الطاهرة الخيرة . وبكل ذكائه الفطرى الأصيل يدرك الفنان الشعبى مبلغ جبروت الشيطان الأفعى ، فيعكس الرعب الذى تبثه قوى الشر على حركات الحصان الأبيض الذى أجفل ، ورفع ساقيه الأماميتين عالياً ، ولكن الفارس الذى يمسك بمقوده هادىء رابض وقد اعتصم بإيمانه الراسخ ، وامتلأ قلبه بسكينة اليقين التى تبعث بها إليه نجمة فى السماء عالية . وانحنى يطعن الأفعى الوحش فى الصميم بحربته النفاذة ، وقد وقفت على مبعدة العذراء ــ التى تمثل الشعب الذى طوى الإيمان فى قلبه ــ ووقفت مبتهلة أن ينجح الفارس القديس فيما تتمناه له ولنفسها .

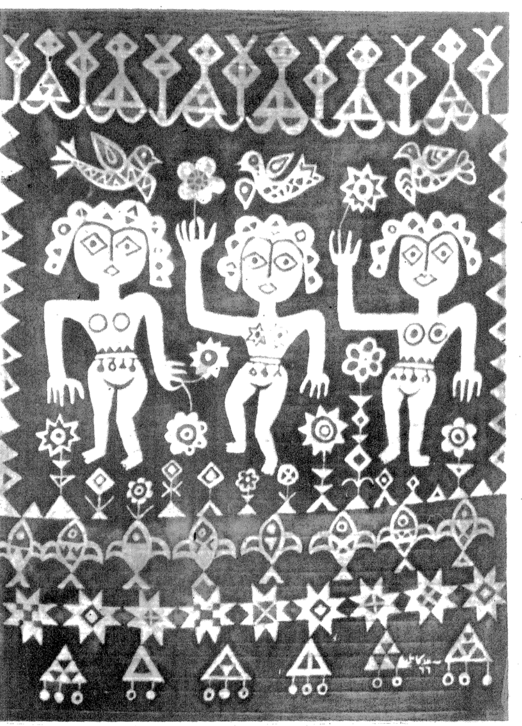
هذا هو الفارس الذى سبقت خطواته على أرض الفنون الشعبية المصرية كل الفرسان الذين سيأتون من بعده ، لكن فلنذكر سلفاً هاماً لمارى جرجس أيضاً ؟ فقد خلفت لنا الآثار الفرعونية نقشاً بارزاً لحورس فى هيئة فارس يطعن التمساح ، وربما كانت هذه القطعة هى النموذج الأصلى الذى استقى الفنان الشعبى تشكيلاته التالية لمارى جرجس والأفعى الضخمة أو التنين كما توصف به تلك الأفعى أحياناً . (سوسن عامر ــ المرجع السابق ــ البحث المصور) .

القاهرة : د. نعيم عطية

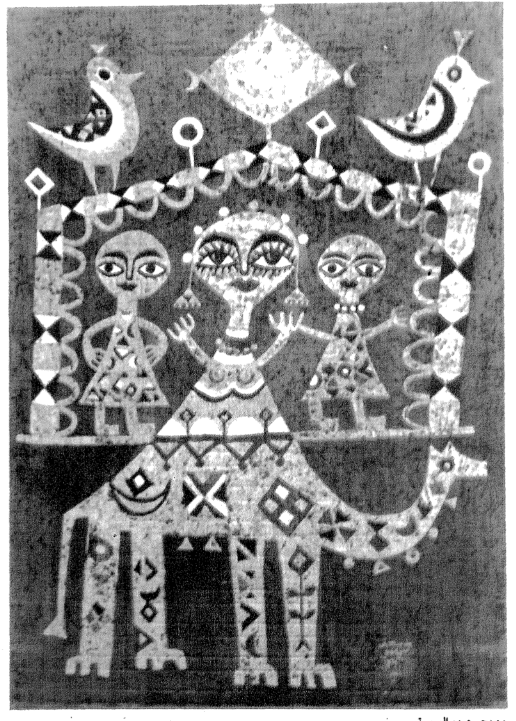
سعد كامل
واستلهام الفنون الشعبيه



طائر (أ)



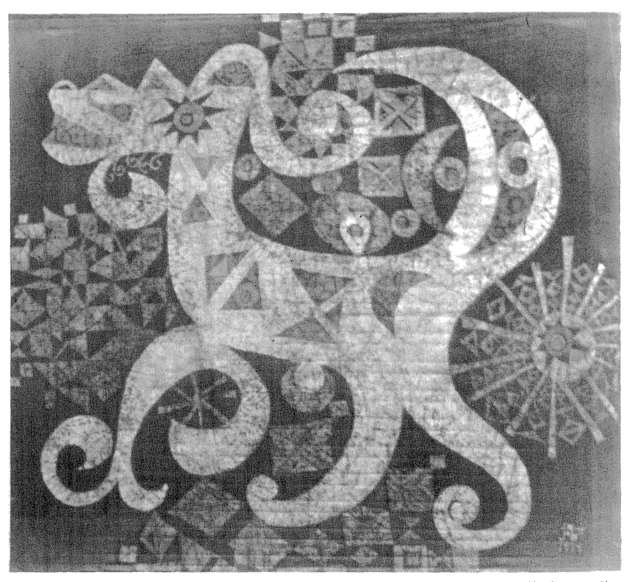
رقص شرقی



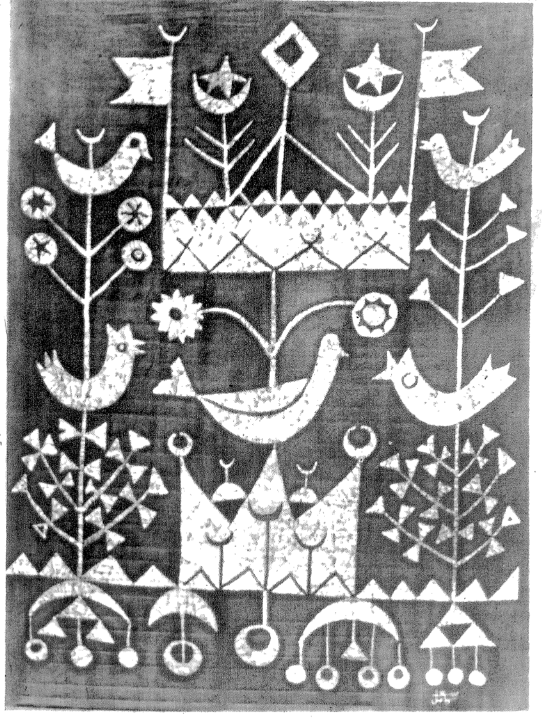
من وحي هودج العروسة



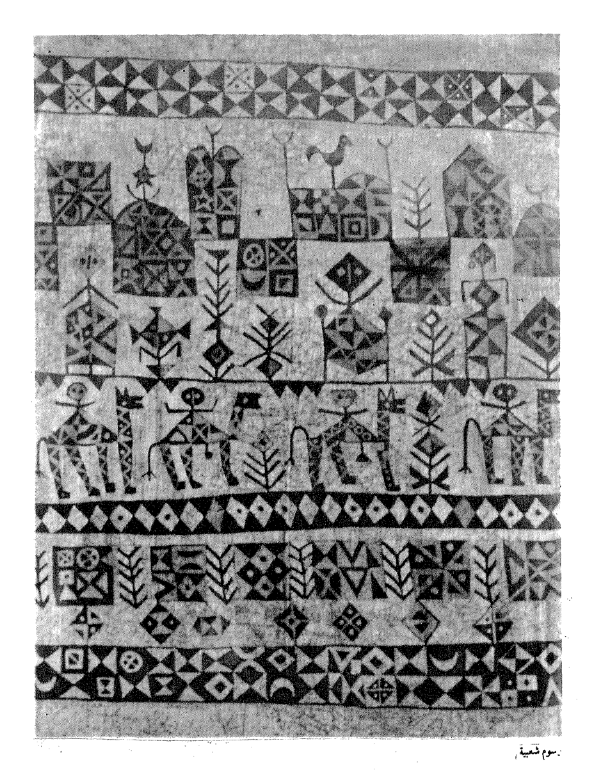
الطائر والسمكة



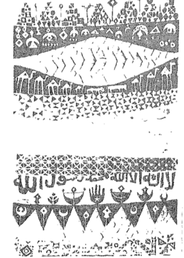
حيوان (من وحى الفن الإسلامى)

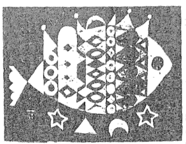


خمسة وخميسة



سوم شعبية





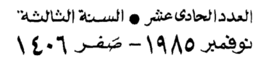
صورتا الغلاف للفنان سعد كامل

طائر (ب)

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٦١٤٥ — ١٩٨٥


لا اله الا الله محمد رسول الله


العدد الحادى عشر ● السنة الثالثة
نوفمبر ١٩٨٥ - صفر ١٤٠٦



مجلة الأدب والفن



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

العدد الحادى عشر ● السنة الثالثة

نوفمبر ١٩٨٥ - صفر ١٤٠٦



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت ٦٠٠ فلس - الخليج العربى ١٤ ريالا قطريا - البحرين ٠,٨٧٥ دينار - سوريا ١٤ ليرة - لبنان ٨,٢٥٠ ليرة - الأردن ٠,٩٥٠ دينار - السعودية ١٢ ريالا - السودان ٢٣٥ قرش - تونس ١,٢٨٠ دينار - الجزائر ١٤ دينارا - المغرب ١٥ درهما - اليمن ١٠ ريالات - ليبيا ٠,٨٠٠ دينار .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد . و٢٨ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولارا .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - ص.ب ٦٢٦ - تليفون : ٧٥٨٦٩١ - القاهرة .

الثمن ٥٠ قرشاً

المحتويات

○ الدراسات

التمرد العروضى فى شعر أدونيس	د. أحمد مستجير	٧
المقالح ولحظة الخروج	د. عبد الحميد إبراهيم	١٨
لعبة الرغبة والخوف	د. محمد برادة	٢٣
هيكل والقصة القصيرة	بركسام رمضان	٢٧

○ الشعر

الاختيار	عبد الرازق عبد الواحد	٣٧
المرايا والمخاطبات	محمد سليمان	٤٢
أشياء صغيرة	محمد آدم	٤٥
قبل الشروق	أحمد مبارك	٤٨
اخوة يوسف	محمود ممتاز الهوارى	٤٩
اغنيتى أنت	عادل فرج	٥١
الابحار فى الزمن الخطر	عماد حسن محمد	٥٣
الضحك لحظة السقوط	إسماعيل محمد السبع	٥٥
حكايتان عن الليل الطويل	محمد عليم	٥٧
النقش على تمثال عبد الرحمن الداخل	أحمد عبد العزيز	٥٩
الحبيب الذى قتلته	فولاذ عبد الله الأنور	٦١
رؤى ما قبل السقوط	عماد غزالى	٦٣

○ القصة

مشكلة الكابوس	شفيق مقار	٦٧
المخاض	رجب سعد السيد	٧٦
يا عريس والشمس طلعت	إبراهيم فهمى	٨٩
شدو البلابل والكبرياء	فؤاد قنديل	٩٢
ما جاء فى خبر سالم	محمد على قدس	٩٦
لعبة الحقل	محمد عبد الرحمن	٩٩
أقاصيص	وافق محمد	١٠١

المسرحية

ليل وفانوس ورجال	عبد الحكيم قاسم	١٠٣

○ أبواب العدد

الجهينى . . (متابعات)	د. محمد مصطفى هدارة	١٢٣
آدم والنظام الخفى . . (فن تشكيلى)	د. مصطفى الرزاز	١٢٥

(مع ملزمة بالالوان لأعمال الفنان)



الدراسات

- التمرد العروضى فى شعر أدونيس — د. أحمد مستجير
- المقالح ولحظة الخروج — د. عبد الحميد إبراهيم
- لعبة الرغبة والخوف — د. محمد برادة
- هيكل والقصة القصيرة — بركسام رمضان

التمرد العروضى فى شعر أدونيس

د . أحمد مستجير

عندما يبتدىء الشاعر فى كتابة قصيدته ، تنثال من ذهنه موسيقى تتشكل كلمات تنقل النغم إلى القارىء . ولكل لغة موسيقى فطرية ، تفرضها طبيعة اللغة نفسها ، وتحور منها ـ ربما داخل حدود ـ ثقافة الشاعر فى عصره ، وثقافة المتلقى وأدونيس (على أحمد سعيد) أحد كبار شعرائنا المعاصرين ، عطاؤه الشعرى عريض متنوع ، يقطّر ثقافة ، ويضج صورا ، ويضوع إبداعا ، ويمتلىء تمردا . غير أن الاقتراب من عالمه الموسيقى وقاموسه العروضى أمر صعب ، فالكثير من أشعاره يبدو مكسورا بالميزان الخليلى الباشر ، يصدم الأذن المدربة على أوزان التراث الشعرى ـ قديمه وحديثه .

يقول بولونيوس فى رواية هاملت لشكسبير : « بالرغم من أن هذا جنون . . إلا أن له منهجا ! » . . فإذا كان أدونيس متمردا على العروض الخليلى ، فهل له ياترى منهج ؟ المؤكد أن لا نظم بلا نظام . الشعر الموسيقى . الموسيقى نظام . الفوضى الموسيقية لا تخلق شعرا . تخلق ضجة . فهل هناك نظام خلف ما يبدو تمردا فى أشعار أدونيس ؟ نظام موسيقى يوجهه حتى إذا كان غير واضح الملامح فى ذهنه وهو يكتب ـ مثلما كتب الشاعر العربى قبل أن ينظِّر له الخليل ، ومثلما يكتب الكثير من الشعراء الآن مايزالون ؟

إذا كان هناك نظام حقا فى هذا التمرد ، نظام له قواعد يمكن لمن يستسيغها أن يسير على هديها ، فمن المؤكد أنه يستحق أن يُعرف .

إن هذه محاولة لرصد وتفهم التمرد العروضى فى أشعار أدونيس ـ أجريت من داخل المنظور الخليلى .

***

لإجراء هذه الدراسة قمت بفحص الدواوين الثلاثة الأولى التى صدرت للشاعر ، وهى حسب الترتيب الزمنى لنشرها :

(١) قصائد أولى
(٢) أوراق فى الريح
(٣) أغانى مهيار الدمشقى .

طريقة الفحص العروضى

قبل أن ندخل فى تفاصيل هذه الدواوين يحسن أن نعرض الطريقة الرقمية التى سنتبعها للوصف العروضى للأبحر ، فهذه الطريقة تكفينا فى الواقع كبديل للتفاعيل ، وتفضلها فى بساطة التعرف عليها وفى سهولة كشف أوجه التشابه والقرابة بين البحور ، ولكنا سنذكر أيضا التفعيلات ـ فى بعض المواقع ـ لتسهيل الربط بينها وبين الأرقام . وسنكتفى فى وصف الطريقة الرقمية بما يلزم فقط لمعالجة هذه الدواوين :

نبتدىء بالفرض بأن البحر مكون أصلا من توالى عدد من الأسباب الخفيفة ، كل منها يتكون من متحرك (|) يتلوه ساكن(○) (أى : |○) ، ثم نرقّم الأسباب ـ فى السطر الشعرى ـ التى فقدت سواكنها ، ليشكل تواليها « الدليل الرقمى » للسطر . فإذا أخذنا مثلا السطر التالى :

صلَّ لنا ، يا أرض ، صلِّ لنا
○||○|○||○|○|○||○|○|

فسنجد أن به أحد عشر متحركا (كلّ يمثل سببا) ، وأن

الأسباب ٣ و ٧ و ١٠ قد فقدت سواكنها ، وبذا يكون الدليل الرقمى لهذا السطر هو : ٣ - ٧ - ١٠ .

فإذا فقدت بعض الأسباب المتتابعة سواكنها رصدنا فى الدليل رقمَ آخر هذه الأسباب ، وأهملنا ما دونه فى المجموعة :

هنا ، عبر دربى ، يموت ربيعٌ ويصفرُّ ريفُ

○|○||○|○||○|○|||○||○|○||○|○||

فى هذا السطر ١٨ متحركا ، ودليله الرقمى : ١ - ٤ - ٧ - ١٠ - ١٣ - ١٦ ، فهذه هى أرقام المتحركات التى لا يتلوها سواكن . وسنلاحظ أن السبب رقم ٩ قد فقد ساكنه أيضا ، ولكنّا لم نرصد رقمه فى الدليل لأنه يسبق مباشرة السبب رقم ١٠ الذى فقد ساكنه وظهر فى الدليل ، فنحن ـ كما قلنا ـ نرصد رقم السبب الأعلى فى هذه الحالة . وهذا نموذج آخر :

أحلم أن شفتىَّ جمرةٌ

○||○||○|||○|||○|

عدد الحروف المتحركة هنا ١٢ ، والدليل الرقمى هو : ٣ ـ ٧ ـ ٩ ـ ١١ ، وسنلاحظ أننا لم نرصد الرقم ٢ (رغم أن السبب الثانى فقد ساكنه) فالرقم ٣ فى الدليل يتلوه مباشرة ، ولا الرقمين ٥ ، ٦ لأن الرقم ٧ يحجبهما .

أما بالنسبة للتفاعيل ، فهناك منها نوعان نعرفهما بعدد الأسباب (الحروف المتحركة) الأصلية **فالتفاعيل الرباعية** هى تلك التى تتألف أصلا من أربعة أسباب ، ومنها أربع تفعيلات : الأولى هى مفاعيلن (|| ○| ○| ○) والثانية هى فاعلاتن (| ○|| ○| ○) والثالثة هى مستفعلن (| ○| ○|| ○) والرابعة مفعولاتُ (| ○| ○| ○|) . وقد رُقّمت التفعيلات هكذا حسب موقع السبب الذى حذف ساكنه فيها ، والذى يسمى « **السبب المميز** » للتفعيلة **(والسبب المميز يمنع حذف ساكن السبب الذى يليه)** أما **التفاعيل الثلاثة** أى التى تتألف أصلا من ثلاثة أسباب فهى ثلاث : الأولى فعولن (|| ○| ○) والثانية فاعلن (| ○|| ○) والثالثة مفعولُ (| ○| ○|) ، وهذا الترتيب كما نلاحظ يشير إلى موقع السبب المميز الذى حذف ساكنه .

ويمكننا الآن أن نعرِّف « **دليل التفاعيل** » للبحر . فتركيب الشطر التام من البحر المنسرح مثلا هو : مستفعلن مفعولات مستفعلن ، وبذا يكون دليل تفاعيله هو : ٣٤٣ (وتُقرأ : ثلاثة أربعة ثلاثة) لأن مستفعلن هى التفعيلة الرباعية الثالثة ومفعولات هى التفعيلة الرابعة . وسنلاحظ أننا لا نضع الشرطة بين الأرقام تمييزا لهذا الدليل عن الدليل الرقمى للشطر . كما أننا نستطيع أن نستنبط الدليل الرقمى للشطر التام غير المزاحف للبحر ذى التفعيلات الرباعية بأن نضيف ٤ على الرقم الأوسط من دليل التفاعيل ، و ٨ على الرقم الأخير ، ليصبح فى حالة المنسرح ٣ ـ ٨ ـ ١١ .

والزحاف هو حذف ساكن سبب آخر فى التفعيلة غير السبب المميز لها (وغير السبب التالى له) ، ويهمنا من الزحافات هنا تلك التى تظهر رقميا ، ذلك أن الزحاف إذا حدث فى السبب السابق مباشرة للسبب المميز فإن رقمه كما رأينا لا يظهر فى الدليل . فالسطر التالى من المنسرح :

قال : زحفْنا والليل يأكلُنا

○|||○||○|○|○|○|||○|

فدليله هو ٣ ـ ٨ ـ ١١ ، برغم وجود زحافين لم يرقّما هما ٢ و ١٠ لالتصاقهما بالسببين المميزين (٣ و ١١) ، أما السطر التالى من نفس القصيدة فيظهر به رقمان لزحافين (هما ١ و ٦) :

وقال : كان العدوُّ يرصدنا

○|||○||○||○|○||○||

فالدليل الرقمى هو : ١ ـ ٣ ـ ٦ ـ ٨ ـ ١١ .

نتائج الفحص

ربما كان من الأفضل أن نبتدئ بعرض الجدول التالى الذى يبيِّن البحور التى كتب فيها الشاعر (مرتبة حسب نسبة ظهورها فى الديوان الأول) ، ونسبة كل منها فى الدواوين الثلاثة (وسنحدد فيها بعد ماذا نعنيه ببعض البحور) لنستعين به فى مناقشاتنا التالية . وقد اتخذتُ عدد الأسطر أساسا للمقارنة ، فإذا كُتبت القصيدة فى أكثر من بحر وُزعت أسطرها على الأبحر الواضحة ، حتى لو كان من الممكن قراءتها على أكثر من وجه :

الجدول رقم (١)

البحور التى نظم فيها الشاعر ونسبة كل منها فى الدواوين الثلاثة

البحر	نسبته المئوية فى الديوان		
	الأول	الثانى	الثالث
الخفيف	٢٤٪	٤,٥ ٪	٧,٥ ٪
السريع	١٨٪	٣ ٪	٧ ٪
المتقارب	١٧,٥٪	٢٠٪	١ ٪

الرمـل	١٧٪	١١٪	١٠٪
الرجز	١٥٪	٤٢,٥٪	٤٤٪
الكامل	٥ ٪	٤,٥ ٪	٥,٥ ٪
المنسرح	٣ ٪	٠,٥ ٪	٢ ٪
الخبب	*	١٢٪	١,٥ ٪
البسـيط	*	٢ ٪	١,٥ ٪
المتدارك	صـفر	صفر	١٨٪
شـوقى	صفر	صفر	١,٥ ٪

* عدد الأسطر أقل من عشرة .

وقد بلغ عدد الأسطر فى الديوان الأول ١٦٢٢ ، وفى الديوان الثانى ١٢٩٢ ، وفى الديوان الثالث ١٤٠١ .

الديوان : الأول : قصائد أولى

كتبت أشعار هذا الديوان فى الفترة من ١٩٤٧ إلى ١٩٥٥ ، أى مع بداية حركة الشعر الحر ، والديوان لذلك لايزال يحمل قدرا كبيرا من الشعر العمودى بلغت نسبته نحو خمسى عدد الاسطر (ونعنى بالشعر العمودى القصائد أو المقاطع التى تكون أسطرها كلها ذات طول تفعيلى واحد) ، بل وبه قصيدة عمودية واحدة بلغ طولها ٣٥٨ سطرا (١٧٩ بيتا) ، وبقية الديوان بالطبع من الشعر الحر . ويتطلب الشعر الحر عادة **أبحرا صافية** ، يتألف البحر فيها من تكرر تفعيلة واحدة ، ليتمكن الشاعر من أن يغير طول السطر الشعرى حيثما يشاء ، أما استعمال **البحور المختلطة** (التى يتكون أىّ منها من مزج تفعيلتين) فيوقع الشاعر فى مشكلة . فإذا أخذنا البحر السريع مثلا ، والشطر التام منه مؤلف من : مستفعلن مستفعلن فاعلاتن : ٢٣٣ (وهذا هو دليل تفاعيل البحر لأن مستفعلن هى التفعيلة ٣ بين التفاعيل الرباعية وفاعلاتن هى التفعيلة ٢ بينها) ، فماذا يفعل الشاعر إذا أراد أن يكتب سطرا من أربع تفعيلات ؟ هل يكتبه فى الشكل أم ٣٢٣٣ أم ٢٢٣٣ أم ٢٣٣٣ ؟ وماذا يفعل إذا رغب أن يكتب سطرا من تفعيلتين ؟ هل يكتبه فى الشكل ٣٣ أم الشكل ٢٣ ؟ وإذا كتبه فى الشكل الأول ، ففيم يختلف عن مشطور البحر ٣٣٣ الصافى ؟ وإذا كتبه فى الشكل الثانى ، فماذا يميزه عن مشطور البحر ٢٢٣ ؟ ولكن أدونيس له فى هذا الديوان طريقته فى النظْم فى مثل هذه الأبحر المختلطة :

البحر السريع :

نلحظ فى هذا الديوان اهتمام الشاعر الواضح بالبحر السريع ، فمنه يكتب نحو خُمس الديوان (١٨٪) ، وهذا البحر قليل الاستعمال فى الشعر العربى كما يقرر الدكتور ابراهيم أنيس فى كتابه « موسيقى الشعر » وهو بحر مختلط ، يتألف من مزج تفعيلتين كما ذكرنا الآن ، ودليل تفاعيل الشطر التام منه هو ٢٣٣ (مستفعلن مستفعلن فاعلا (تن) والدليل الرقمى للشطر إذن هو : ٣ - ٧ - ١٠ ، ولا يُعرف للبحر السريع فى العروض الخليلى مجزوء ، لأن مجزوءه لا ينسب إليه ، وإنما يُنسب إلى بحر الرجز الصافى (٣٣٣) (تكرر التفعيلة مستفعلن) . وقد كتب الشاعر فى هذا البحر فى شكله التام قصائد كاملة . ولكنه استخدمه أيضا مجزوءا (تفعيلتين) ومنهوكا (تفعيلة واحدة) واتبع الشاعر فى ذلك القاموس الصارم التالى :

* الشكل الأول : إذا كان عدد المتحركات فى السطر = ١١ ظهر الدليل الرقمى المعروف للسريع : ٣ - ٧ - ١٠ .

* الشكل الثانى : إذا كان عدد المتحركات فى السطر = ١٠ ، ظهر الدليل الرقمى ٣ - ٧ فقط أى أن هذا الشكل جاء بحذف رقم التفعيلة الأخيرة من الدليل (أى حذف سببها المميز نفسه) وسيختلط أمره مع أحد أشكال الرجز (مستفعلن مستفعلن مستفْ) ، غير أنه لم يَستخدم هذا الشكل الأخير إطلاقا فى أىّ من قصائد الرجز بهذا الديون .

* الشكل الثالث : إذا كان عدد المتحركات ٧ ، اتخذ السطر الدليل الرقمى ٣ - ٦ ، أى كان تفعيله : مستفعلن فاعلا ، فكأنه اشتق هذا المجزوء بحذف أول (أو ثانى) تفعيلات الشطر لا آخرها . ومن الممكن أن يتخذ مجزُوء البسيط المسمى المجتث) هذا الدليل الرقمى ، غير أن هذا الديوان لا يحمل قصيدة واحدة من هذا البحر (أنظر الجدول) ، وإنما فقط أربعة أسطر تكون بيتين تامين - ولكنه يظهر فى الديوانين الثانى والثالث .

* الشكل الرابع : إذا كان عدد المتحركات أقل من ٧ (عادة ٦) كان الدليل الرقمى هو : ٣ ، وهذا بالطبع هو دليل منهوك الرجز ، ولا مجال لتمييزه إلا بسياق القصيدة .

ومعنى هذا أن الشاعر أباح لنفسه استخدام دليلى التفاعيل ٣٣ ، ٢٣ فى الكتابة فى البحر السريع ، وحصنها فى هذا الديوان من التشابه مع مجزوء الرجز ومجزوء البسيط . والمقطع التالى من قصيدة « الدرب » يبين هذه الأشكال الأربعة للبحر السريع :

	عدد المتحركات	دليل التفاعيل	الدليل الرقمى للسطر
يحلو لِخَطْوِى اللَّهبُ الأحمرُ	١١	٢٣٣	٣ - ٧ - ١٠
يحلو له المجدُ	٦	٣	٣
وكلما طال به البعدُ	١٠	٣٣	٣ - ٧
يعلو ويستكبرُ ،	٧	٢٣	٣ - ٦

وقد استخدم الشاعر فى هذا البحر الزحاف (٥) ، ويأتى هذا عن تحويز التفعيلة مستفعلن الوسطى إلى متفعلن ، وهذا وإن كان مقبولا نوعا ما فى تفعيلة الرجز الوسطى ، إلا أنه مكروه فى السريع ، فهو يقول مثلا :

ماش على أجفانه سادراً
(٣-٧-١٠)
يجره مديد آهاته
(١-٣-٥-٧-١٠)

وقد تكرر استخدام الشاعر لهذا الزحاف فى هذا الديوان ٢٤ مرة فى ٢٤٩ سطرا يمكنه فيها استخدامه ، أى بنسبة تبلغ ١٠٪ .

بداية التمرد العروضى :

إذا نحن لم نعتبر وجود التشكيلات : ٣-٧ و٣-٦ و ٣ داخل قصائد السريع تمردا واضحا ، فسنجد أن الشاعر - على استحياء - يحاول أن يمزج فى هذا الديوان بين أسطر من بحور مختلفة فى نفس المقطع من القصيدة ، البذرة التى تسيِّم بدء تمرد الشاعر والتى ستنمو لتغدو جلية فيما بعد ، وقد حدث هذا فى « القصائد الأولى » فى موقعين اثنين بالتحديد سنذكرهما الآن :

(١) البحر المنسرح كما رأينا بحر مختلط دليل تفاعيله الرباعية : ٣٤٣ ، وفى هذا الديوان قصيدة من ٣٢ سطرا (أو شطرا) هى قصيدة « الجريح » مطلعها :

قص علينا الجريح سيرتَه
ووجهه غائر وعيناه

كل سطورها من البحر المنسرح فيما عدا سطرين أقحمهما الشاعر دون سبب واضح :

خاتمه ، نقوده ، كل ما
نراه من غنم ونلقاه

وهما يكونان بيتا من السريع !

(٢) سنجده فى قصيدة « رجاء » المكونة من أربعة أسطر هى :

ياشعر هبْه أنْ يغنى مع اليأسِ
ويعتادَ على النهارْ
أطفأت البذور فى أرضِه
شموعَها واحترقت عشتارْ

يمزج الرجز بالسريع . وسنعود لمناقشة هذا الموضوع عند عرض الديوان الثالث .

وربما كان لنا أن نضيف الآن أن هناك فى بعض قصائد المتقارب بضعة أسطر يلزمها معالجة خاصة ، نرجئها لتناقش مع الديوان الثانى .

ملاحظات عامة :

يمضى هذا الديوان سهلا دون متاعب عروضية ، والشاعر فى قصائده الأولى هذه وفيما عدا ما سبق ذكره فى الفقرة السابقة - لا يمزج أسطر البحور ، فإذا تعددت البحور داخل القصيدة ، اختص كل مقطع ببحر ، وربما لاحظنا أن الشاعر لم يكتب أبداً فى بحر الهزج (أو الوافر) ، وهو أيضا لم يستخدمه فى ديوانيه الثانى و الثالث (أنظر الجدول رقم ١) بالرغم من أنه بحر صاف يصلح تماما للشعر الحر . وهو فى الكامل يلتزم تماما بالقاعدة (غير المكتوبة ؟) التى تقضى بعدم ظهور التفعيلة مستفعلن فى الصورة متفعلن ، كما أنه لم يسرف فى أسطر بحر الرجز أو السريع فى استخدام الفاصلة الكبرى الثقيلة (والتى تتألف من أربعة متحركات قبل السكون : |||| ٥) ، إذ لم تظهر إلا فى خمسة مواقع فقط (منها مرة فى سطر من السريع) من بين ١٣٨ سطرا من هذين البحرين فى الديوان . وهو لم يكتب سطرا احدا من المتدارك ، ولم يكتب فى الخبب إلا ثمانية أسطر لا أكثر ، فلم تكن أهمية هذا البحر قد اتضحت بالنسبة للشعر الحر .

الديوان الثانى : أوراق فى الريح

أول ما نلاحظ فى هذا الديوان انخفاض نسبة القصائد (أو المقاطع) العمودية مقارنة بالديوان الأول ، إذ بلغت النسبة هنا ١٨٪ أى نحو نصف النسبة فى القصائد الأولى . ويثير هذا الديوان قضية أساسية هى موضوع التوقف داخل السطر الشعرى عند القراءة ، وسنقوم بفحصه حالا ، أما فيما عدا ذلك فالديوان سباحة هادئة . فالشاعر يكتب القصيدة الواحدة فى بحر واحد ، فإذا تعددت الأبحر داخل مقاطع القصيدة نظم كلاً

منها فى بحر واحد ، وسنلحظ أن الشاعر قد تراجع حماسه للبحر السريع فجأة لتنخفض نسبته إلى ٣٪ من عدد الأسطر . كما انخفضت فى الديوان أيضا نسبة الخفيف والرمل ، بينما احتفظ المتقارب بنفس نسبته فى الديوان الأول ، وتضاعفت نسبة الرجز مرتين ونصف لتشكل مع الكامل نحو نصف الديوان (٤٧٪) . ولقد اهتم الشاعر فجأة ببحر الخبب ليكتب فيه نحو ثُمن الديوان (١٢٪) . وربما كان من المثير أن نذكر أن الشاعر فى هذا الديوان بالذات يسرف فى استعمال الفاصلة الكبرى (|||| ○) الثقيلة على السمع ، إذ تتكرر فيه ٥٢ مرة فى عدد أشطر الرجز والسريع الذى يبلغ ٥٨٧ (٥٤٧ و ٤٠ من البحرين على التوالى) ، أى بمعدل فاصلة فى كل ١١ سطرا ، بل لقد بلغ عدد الفاصلات ثلاث فى السطر التالى :

. . صار شَبَه الرماد صار شرراً ولهبا كواكبيا .

البحر المتقارب :

البحر المتقارب من الأبحر الصافية ، ذات التفعيلات الثلاثية ، التى تصلح وتُستخدم كثيرا فى الشعر الحر ، حيث يستطيع الشاعر أن يشكل أسطر قصيدته دون الالتزام بعدد ثابت محدد منها فى كل سطر ، وتفعيلات البيت التام من هذا البحر هى :

فعولن فعولن فعولن فعولن   فعولن فعولن فعولن فعولن

والدليل الرقمى :

١ ـ ٤ ـ ٧ ـ ١٠   ١ ـ ٤ ـ ٧ ـ ١٠

وعند الاستطراد فى القراءة ـ دون التوقف عند نهاية الشطر الأول ـ يصبح دليل البيت التام متوالية عددية مضبوطة : ١ ـ ٤ ـ ٧ ـ ١٠ ـ ١٣ ـ ١٦ ـ ١٩ ـ ٢٢ ، ويستطيع الشاعر فى الشعر الحر أن ينهى السطر بعد أىٍّ من هذه الأرقام (التفعيلات) دون أن يكسر الوزن .

ولكن هذا البحر يمكن أن يُكتب فى الشكل التالى :

فعولن فعولن فعولن فعو   فعولن فعولن فعولن فعو

ودليل كلا الشطرين لا يزال ١ ـ ٤ ـ ٧ ـ ١٠ ، غير أنا هنا سنجد من الضرورى أن يتوقف القارىء عند نهاية الشطر الأول قبل أن يبتدىء فى الشطر الثانى ، إذ لو استطرد فى القراءة دون أن يتوقف فى منتصف البيت فسيحس بكسر فيه ، لأن الدليل عند الاستطراد سيكون ١ ـ ٤ ـ ٧ ـ ١٠ ـ ١٢ ـ ١٥ ـ ١٨ ـ ٢١ ، أى أنه لا يكوِّن المتوالية الحسابية المفروضة فى هذا البحر ، فهناك سبب قد حُذف بين الرقم ١٠ والرقم ١٢ . فإذا استعمل الشاعر الشكل الأخير فى الشعر الحر ، فلابد أن يتوقف القارىء عندما يحس بأن الفارق بين رقمين متواليين قد تحول إلى ٢ بدلا من ٣ ، أى إذا ما أحس بالتفعيلة « فعو » بين التفعيلات التامة « فعولن » . وقد استعمل أدونيس هذا الشكل فى أشعاره بشكل محدود جدا فى أول ديوان له (كما ذكرنا) ثم بشكل واسع فيما بعد (وفى أبحر أخرى غير المتقارب) . فإذا ما كُتب السطر التالى (فى قصائده الأولى) :

فلم يبق فى أرضنا ظلام ولم يبق شر

(١ ـ ٤ ـ ٧/٩ ـ ١٢ ـ ١٥)

كان علينا أن نتوقف بعد كلمة « أرضنا » ليستقيم الوزن ويصبح السطر ١ ـ ٤ ـ ٧/١ ـ ٤ ـ ٧ . ونفس الشىء فى السطر التالى من الديوان الثانى :

يقولون « فى أرضنا تموت الخطيئة »

(١ ـ ٤ ـ ٧/٩ ـ ١٢)

بينما لا يحتاج الأمر إلى التوقف قبل نهاية السطر فى هذا المثال :

على بيتنا ، كان يشهق صمت ويبكى سكونٌ

(١ ـ ٤ ـ ٧ ـ ١٠ ـ ١٣ ـ ١٦ ـ ١٩)

لأن أبى مات ، أجدب حقلٌ وماتت سنونو

غير أن الوضع سيبدو غير مستساغ إذا ما تطلب الأمر التوقف قبل التفعيلة الأخيرة فى السطر ، وهذا ما يفعله الشاعر كثيرا فى ديوانه الثانى هذا ، وتكون نتيجته أن يأتى الرقم الأخير فى الدليل ناقصا ١ عن الرقم المفروض له . والشاعر يحب هذا كثيرا كما سيظهر لنا . خذ مثلا قوله فى قصيدة من المتقارب :

هنا عالم يُهَدُّ

(١ ـ ٤/٦)

ويوقف عن سيره ويُرَدُّ

(١ ـ ٤ ـ ٧ ـ ١٠)

هنا يجب أن نتوقف بعد كلمة « عالمٌ » لنترك تفعيلة واحدة « فعولن » بعدها ، لا تستريح لها الأذن كثيرا . ثم إن الوضع يسبب ضيقا أكثر إذا ما كان علينا أن نتوقف مباشرة بعد أداة التعريف (الـ) ـ الشىء الذى يفعله الشاعر كثيرا فى هذا الديوان . خذ أول سطرين من هذا المثال من قصيدة من المتقارب (فى قصائده الأولى) :

ومن أين لى فرحة ال/بخورِ

(١ ـ ٤ ـ ٧ ـ ٩)

ومن أين لى طوفة الـ/زهورِ

(١ ـ ٤ ـ ٧/٩)

وفوح الشذى الطيبِ

(١ ـ ٤ ـ ٧)

وهذه نماذج أخرى من « أوراق فى الريح » :

* ونعبد فى كنسهها الـ/إله

(١ ـ ٤ ـ ٧/٩)

* وتملأ بالخلق بالثورة الـ/عقولا

(١ ـ ٤ ـ ٧ ـ ١٠/١٢)

* ويمضى وخلف خطاه تئن وتندب أبوابها الـ/حزينة

(١ ـ ٤ ـ ٧ ـ ١٠ ـ ١٣ ـ ١٦ ـ ١٩/٢٠)

بل إنه يضطرنا فى بعض الأحيان إلى التوقف مرتين فى السطر الواحد :

* فيا عقدة الموت فى أُفْقنا الـ/مجوَّف ياعقدة الرَّتابة

(١ ـ ٤ ـ ٧ ـ ١٠/١٢ ـ ١٥ ـ ١٨/٢٠)

* ونجعل من كِبْرنا الـ/ـلهيب ونجعل من حبنا الـ/ـوقودا

(١ ـ ٤ ـ ٧/٩ ـ ١٢ ـ ١٥ ـ ١٨/٢٠)

إن الشاعر هنا ـ على ما يبدو ـ يحاول أن يشرك القارىء فى رسم الوزن ، إنه يتطلب منه أن يعمل فكره ويشترك فى التعرف على مواقع التوقف ـ حتى وإن كـانت فى أماكن مستحيلة ! ليحس الوزن ويصنعه بنفسه ،وألاَّ يكون سلبيا فى قراءته للشعر تسوقه الموسيقى دون تدخل منه ، وهذا شىء لم يتعوده قارىء الشعر العمودى ، هذا الشعر الذى لا يحتاج عادة مجهودا من القارىء ، بعد البيت الاول ، للتعرف على الموسيقى وأماكن التوقف ، إذ يتكفل الشاعر نفسه بذلك ، ولا فيما تعودناه من الشعر الحر ذى التفعيلة الواحدة ، الذى يقوم فيه الشاعر بتحديد التفاعيل للمتلقى ، دون أن يترك له فرصة ـ بعد السطر الأول ـ للتدخل الفعلى لمعرفة الوزن . وسنرى فى الديوان الثالث كيف أن الشاعر سيسمح للقارىء فى بعض القصائد بحرية اختيار أو تحديد البحر الذى يقرأ فيه :

الديوان الثالث : أغانى مهيار الدمشقى

تنخفض مرة أخرى نسبة الشعر العمودى فى الديوان الثالث إلى نحو نصف نسبته فى الديوان الثانى (أو ربْع النسبة فى الديوان الاول) إذ تبلغ هنا ٩٪ فقط من من مجموع الأسطر ، وفى هذا الديوان يكتشف الشاعر البحر المتدارك فيكتب فيه ١٨ ٪ من مجموع أسطره ليتراجع المتقارب كثيرا جدا إلى ١٪ بينما يظهر بحر شوقى لأول مرة بنسبة ٥,١٪ . ويحتفظ الرمل بنفس نسبته تقريبا فى الديوان الثانى . ويثير هذا الديوان بشكل صريح أهم القضايا العروضية فى شعر أدونيس وهى مزجه بين البحور ، إذ تبلغ نسبة أسطر القصائد « الهجينة » ٢٥٪ من « أغانى مهيار » . وسنعرض هذه القضية تحت عناوين ثلاثة :

دائرة المتفق :

تضم هذه الدائرة أبحرا ثلاثة صافية هى أبحر التفعيلات الثلاثية :

* البحر المتقارب : الذى سبق التحدث عنه ويحصل عن تكرر التفعيلة « فعولن » أربع مرات فى الشطر التام ، ودليله الرقمى ١ ـ ٤ ـ ٧ ـ ١٠ .

* البحر المتدارك : ويحصل عن تكرار التفعيلة « فاعلن » ، والدليل الرقمى لشطره التام هو ٢ ـ ٥ ـ ٨ ـ ١١ .

* بحر شوقى : وينتج عن تكرر التفعيلة « مفعولُ » ودليله الرقمى ٣ ـ ٦ ـ ٩ ـ ١٢ .

ولأن عدد هذه الأبحر ثلاثة ، فإن كلا منها يجاور الآخرين على الدائرة ، وبذا يصبح « الانزلاق » من أى بحر منها إلى أى من البحرين الآخرين ـ فى الشعر الحر ـ أمرا سهلا ، لا يخدش الاذن . وهذا يعنى أن الشاعر يستطيع أن ينظم فى هذه الأبحر الثلاثة سويا فى قصيدة واحدة ، دون أن يشعر القارىء بأى خلل موسيقى . وكثيرا ما يستخدم ناظمو الشعر الحر المعاصرون هذه « الخدعة » الموسيقية ، وكذا يستعملها أدونيس فى هذا الديوان . خذ مثلا قوله فى إحدى القصائد :

أسكن فى هذه الكلمات الشريدة

(٣ ـ ٦ ـ ٩ ـ ١٢)

وأعيش ووجهى رفيق لوجهى

(٢ - ٥ - ٨ - ١١)

ووجهى طريقى

(١ - ٤)

السطر الأول من بحر شوقى ، والثانى من المتدارك ، والثالث من المتقارب . وفى مثل هذه التشكيلة من البحور يجوز لنا أن نقول إن الشاعر ينظم « فى الدائرة » ولا يكتب فى بحر معين منها . وقد استغل أدونيس هذه الفكرة فى أربع من قصائده فى الديوان مزج فيها فقط بين أبحر المتفق ، (وفى كثير غيرها بين أبحر المتفق وبحور أخرى ، كما سنرى) . وهذا نموذج آخر :

يهبط بين المجاذيف بين الصخور
(٣ - ٦ - ٩ - ١٢)

يتلاقى مع التائهين
(٢ - ٥ - ٨)

فى جرار العرائس فى وشوشات المحار ؛
(٢ - ٥ - ٨ - ١١ - ١٤)

. . . .

يعلن بعثَ الجذور
(٣ - ٦)

بعث أعراسنا والمرافىء والمنشدينْ ـ
(٢ - ٥ - ٨ - ١١ - ١٤)

يعلن بعث البحار .
(٣ - ٦)

بحرا الخفيف والمنسرح وعلاقتهما بدائرة المتفق :

نبتدىء هذه المناقشة بالجدول التالى الذى يبين القاموس العروضى الرقمى للشاعر بالنسبة للأبحر التى يستخدمها فى المزج ، ومنه يمكن التعرف على الأبحر ـ أو أجزاء الأبحر ـ المتشابهة والمتقاربة :

الجدول رقم (٢)*

الشـــــكل

البحر	(أ)	(ب)	(جـ)	(د)	(هـ)
الرجز *	٣-(٥)-٧-(٩)-١١ ،	٣-(٥)-٧-(٩) ،	٣-(٥)-٧ ،	٣-(٥)،	٣
السريع	٣-(٥)-٧-١٠	٣-(٥)-٧	٣-٦	٣	
المنسرح[1]	٣-(٦)-٨-١١	٣-(٦)-٨	٣-(٦)	٣	
البسيط[2]	٣-٦-١٠-(١٣)	٣-٦	٣		
الخفيف	٢-(٥)-٧-١٠	٢-(٥)-٧	٢-(٥)	٢	
المتقارب	١-٤-٧-١٠	١-٤-٧	١-٤	١	
المتدارك	٢-٥-٨-١١	٢-٥-٨	٢-٥	٢	
شوقى	٣-٦-٩-١٢	٣-٦-٩	٣-٦	٣	

* الأرقام بين الأقواس زحافات ، ويمكن أن يضاف الزحاف (١) لكل التشكيلات التى تبتدىء بالرقم ٣

(١) يمكن أن يستبدل الزحاف (٥) بالزحاف (٦) فى تحوير نادر ظهر مرة واحدة فى قوله : « مكسورة وراء الجفون » .

(٢) يمكن أن يضاف الزحاف (٨) فى تحوير نادر ظهر مرة واحدة (فى الديوان الثانى) فى قوله :
عش ألقا وابتكر قصيدة وامضِ
زد سعة الأرضِ .

تهمنا الآن التشكيلات القصيرة ذات الرقمين لأن الشاعر استخدمها كوحدات يستطيع من خلالها المزج بين الأبحر .

استعمل الشاعر التشكيل ٣-٦ فى البحر السريع كما رأينا فى مناقشة القصائد الأولى ، ويشير الجدول (٢) إلى أن هذا التشكيل يمكن أن يظهر أيضاً فى البحر البسيط والبحر المنسرح وبحر شوقى ، ويكون التمييز عندئذ بسياق القصيدة . فهو هنا من البسيط :

أعلِّم البحر أمطارى ، وأمنحه
(١-٣-٦-١٠-١٣)

نارى ومجمرتى
(٣-٦)

وأكتبُ الزمنَ الآتى على شفتى
(١-٣-٦-١٠-١٣)

وهو من المنسرح فى المثال التالى :
السحر والنار والوليمة
(٣-٦-٨)

مملكتى والضباب
(٣-٦)

جيشىَ والعالم الهزيمة
(٣-٦-٨)

ومن بحر شوقى فى هذا النموذج :
يجهل أن يتكلم هذا الكلام
(٣-٦-٩-١٢)

يجهل صوت البرارى
(٣-٦)

فإذا كان المقطع كله من الشكل (٣-٦) اعتُبر البحر مجزوء البسيط (أو ما يسمى المجتث) ، لأن الرقمين ٣ و٦ فى هذه الحالة يمثلان سببين مميزين لبحر من الأبحر الأكثر انتشاراً فى الشعر العربى (نقصد الأبحر ذات التفعيلات الرباعية) ، مثل المقطع التالى من « أوراق فى الريح » :

لكى تقول الحقيقة (١-٣-٦)
غيرِ خطاك تهيأْ (٣-٦)
لكى تصير حريقة (١-٣-٦) .

والجدول يشير أيضاً إلى أن التشكيل ٢-٥ يمكن أن يكون من المتدارك أو من الخفيف . فهو من المتدارك عندما يقول :

أمسِ تحت المحاجر سافرْت تحت الغبار

(٢-٥-٨-١١-١٤)

فسمعت صدانا (٢-٥)

وسمعت انهيار الحدود

(٢-٥-٨)

وهو من الخفيف فى قوله :

عاد شداد عاد (٢-٥)

فارفعوا راية الحنين

(٢-٥-٧).

واتركوا رفضكم اشارة

(٢-٥-٧)

فى طريق السنين (٢-٥) .

نحن نعرف أن الشاعر العربى لم يطور بحوراً مختلطة باستخدام التفعيلات الثلاثية الثلاث : فعولن ، فاعلن ، مفعول . والحقيقة أن مزج التفعيلتين فاعلن وفعولن فى الشكل التالى :

فاعلن فاعلن فعولن فعولن

يعطى دليلاً رقمياً (هو : ٢-٥-٧-١٠) يطابق تماماً دليل البحر الخفيف إذا اعتراه الزحاف (٥) (الشكل أ للخفيف فى الجدول) ، أى إذا أصبحت تفعيلته الوسطى متفعلن بدلاً من مستفعلن ، نعنى أن سطراً مثل .

ماحيا صفحة السماء القريبة

(٢-٥-٧-١٠)

يمكن أن يكون تفعيله : فاعلاتن متفعلن فاعلاتن ، ومن الممكن أيضاً أن نعتبره بحر تفعيلات ثلاثية ممزوجا : فاعلن فاعلن فعولن فعولن . وهو إذا قال :

نحن والشعر والمطر (٢-٥-٧)

فلنا أن نقول إن تفعيل السطر هو : فاعلاتن متفعلن ، أو هو : فاعلن فاعلن فعو .

كما أن مزج التفاعيل : مفعولُ مفعولُ فاعلن فاعلن ، يعطى الدليل الرقمى : ٣-٦-٨-١١ ، نفس دليل المنسرح إذا حذف منه ساكن السبب السادس كزحاف (الشكل أ للمنسرح فى الجدول ٢) ، أى إذا حورت تفعيلته الوسطى (مفعولاتُ) لتصبح مفعلاتُ . فالسطر

بين الصدى والنداء يختبىء

(٣-٦-٨-١١)

يمكن أن يفعَّل فى صورة : مستفعلن مفعلات مستعلن أو : فى صورة مفعولُ مفعول فاعلن فعِلن .

والواقع الشعرى يقول إنه ربما كان أكثر من ٩٠ ٪ من أشطر أبيات المنسرح يحمل الزحاف (٦) ، وأن معظم ما يكتب فى الخفيف يحمل الزحاف (٥) ، فالزحافان مما تستسيغه الأذن كثيراً ، لأن كلا منهما يكسر فى موقع مقبول مسافةً طويلة بين سببين مميزين تبلغ أربعة أسباب خفيفة (المسافة بين ٢ و٧ فى الخفيف وبين ٣ و٨ فى المنسرح) ، وعلى هذا ففى مقدورنا أن نعتبر هذين البحرين ــ عند وجود الزحاف المعنى ــ من أبحر التفعيلات الثلاثية المختلطة .

إن فكرة إمكان تحويل الأبحر ذات التفعيلات الرباعية إلى أبحر تفعيلات ثلاثية تشبه كثيراً ما لاحظناه عند مناقشة الديوان الثانى من أن الشاعر كثيراً ما يطلب منا التوقف داخل السطر الشعرى ليستقيم وزن المتقارب . ففى قوله فى قصيدة المتقارب .

غداً عندما بلادى تغنى

(١-٤/٦-٩)

لابد أن نتوقف بعد كلمة « عندما » أى عند تحول الفارق بين رقمين متواليين إلى ٢ بدلاً من ٣ . والحقيقة أن دليل هذا السطر (١-٤-٦-٩) يمكن أن يعتبر دليل البحر المضارع التام وقد اعتراه الزحاف (٤) . (المضارع : ١٢١ : مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن : (١-٦-٩) . وهذا البحر يكوِّن مع الخفيف والمنسرح مجموعة ثلاثية متوالية على دائرة المشتبه (تضم هذه الدائرة ثلاث مجموعات ثلاثية منفصلة) . ومعنى هذا أننا لو توقفنا فى البحر الخفيف المزاحف بعد الرقم (٥) (أى عندما يتحول الفارق بين الرقمين المتواليين إلى ٢ بدلاً من ٣) فإن السطر يصبح من المتدارك الصافى (وهو تكرر التفعيلة فاعلن) بوقفة فى منتصفه . نقصد أن تفعيل « ماحيا صفحة السماء القريبة » يمكن أن يكون أيضاً : فاعلن فاع . فاعلن فاعلن فا . ونستطيع أن نقول نفس الشىء ــ من الناحية الرقمية ــ عن العلاقة بين المنسرح وبحر شوقى ، ولكن التفعيل هنا لا يسعفنا كثيراً ، لأن السبب المفروض حذفه من التفعيلة الثانية فى هذه الحالة سيكون هو سببها المميز .

ولقد استغل أدونيس خصيصة تتابع الأبحر على الدائرة وخصيصة التقارب الرقمى بين البحور المختلفة وبين أجزائها فى المزج بين الأبحر فى هذا الديوان . فهناك دائماً أساس عروضى رقمى يحدد البحور التى يستخدمها الشاعر فى المزج : فلأنه رأى أنه يستطيع أن يمزج بحور دائرة المتفق الثلاثة فى نفس

المقطع ، فإن مزجه الخفيف بالمنسرح يصبح أيضاً مقبولاً لأنهما يتجاوران ـ داخل مجموعة ثلاثية على نفس الدائرة (المشتبه) ويمكن الانزلاق من أيهما إلى الآخر ، ولأن الخفيف والمنسرح يمكن أن يقطعا على أنهما من أبحر التفعيلات الثلاثية ، فمن الطبيعي إذن أن يقوم الشاعر بمزجهما مع أبحر المتفق ـ وعندئذ فلابد أن يلتزم بالزحاف (٥) فى الخفيف والزحاف (٦) فى المنسرح . وقد التزم الشاعر بذلك تماماً . وفى هذا الديوان ٢٧ قصيدة (تشكل نحو سُدس أسطر الديوان) مزج فيها الشاعر أبحر المتفق مع الخفيف أو مع الخفيف والمنسرح .

فى المثال التالى نجده قد أقحم سطراً من الخفيف وسطراً من المتدارك فى قصيدة من المنسرح :

أصبهرك الآن يا أغانى (٣-٦-٨)
غنْيا ومرثيةً وديمة (٣-٦-٨)
أمزج بالنعمة الجريمة (٣-٦-٨)
ناسجاً راية التراب (٢-٥-٧)
والضحى برماح الهزيمة (٢-٥-٨)
. . . .
السحر والنار والوليمة (٣-٦-٨)
مملكتى ، والضباب (٣-٦)
جيشىَ ، والعالم الهزيمة (٣-٦-٨)

ولعلنا نلاحظ أن إقتحام سطرى الخفيف والمتدارك فى القصيدة كان سهلاً ولم يسبب خللاً موسيقياً فى تسلسلها .

وبين هذه الأسطر من المتدارك سنجد سطراً من الخفيف :

عاشق أتدحرج فى عتمات الجحيم
(٢-٥-٨-١١-١٤)
حجراً ، غير أنى أضىء (٢-٥-٨)
. . . .
إن لى موعداً مع الكاهناتْ (٢-٥-٧-١٠)
فى سرير الإله القديم (٢-٥-٨)
كلماتى تهز الحياة (٢-٥-٨-١١)
وغنائى شرارْ . (٢-٥)

فإذا توقفنا فى سطر الخفيف هذا بعد كلمة « موعداً » أصبح السطر ٢-٥/١ -٤ ، أى فاعلن فاعلن/فعولن فعولْ ، وغدت الأسطر كلها من دائرة المتفق ، وإذا شئنا التوقف فى منتصف هذه الكلمة ليصبح التقطيع :

إن لى موعـ/داً مع الكاهناتْ
غدا السطر كبقية الأسطر من المتدارك .

وفى قصيدة « مرثية أبى نواس » ، ومنها المقطع التالى ، سنجد نصف سطر من المتدارك بين أسطر الخفيف (علامات التوقف«/» من عندى) :

خلّنا يا أبا نواس (٢-٥-٧)
ألليالى تلفنا/بالعباءات والدمن (٢-٥-٧/٢-٥-٧)
وأحباؤ نا طغا/ةُ مراؤ ون كالسماء (٢-٥-٧/٢-٥-٧)
خلنا للعذاب الجميـ/ـلِ وللريح والشرر
(٢-٥-٨/٢-٥-٧)
نقتل البعث والرجاء (٢-٥-٧)
ونغنى ، ونستجيـ/ـر ونحيا مع الحجر
(٢-٥-٧/٢-٥-٧)

ولكنا نستطيع أن نقرأ شطر المتدارك ، دون تعسف ، بالتوقف بعد كلمة « خلنا ليصبح تقطيعه كالتالى :

خلنا/للعذاب الجميـ/ـلِ وللريح والشرر
(٢/٢-٥/٢-٥-٧)

فنستبدل الشكلين د ، جـ للبحر الخفيف (أنظر جدول ٢) بالشكل ٢-٥-٨ فى هذا الشطر الأول .

أما قصيدة « جسر الدمع » التالية فيمزج الشاعر فيها أبحر شوقى والمتدارك والمنسرح والخفيف :

ثمة جسرٌ من الدمع يمشى معى (٣-٦-٩-١٢ ، شوقى)
يتكسَّر تحت جفونى (٢-٥-٨ ، متدارك)
ثمة فى جلدى الخزفىّ (٢-٥-٨ ، متدارك)
فارس للطفولة (٢-٥ ، متدارك)
يربط أفراسه بظل الغصونِ (٣-٦-٨-١١ ، منسرح)
بحبال الرياحْ (٢-٥ ، خفيف أو متدارك)
ويغنى لنا بصوت نبىٍّ : (٢-٥-٧-١٠ ، خفيف)
. . . .
« أيّهذى الرياحْ (٢-٥ ، متدارك أو خفيف)
أيهذى الطفولة (٢-٥ ، متدارك أو خفيف)
يا جسوراً من الدمع (٢-٥ ، متدارك أو خفيف)
مكسورة وراء الجفون . » (٣-٥-٨ ، منسرح)

تختلط البحور الأربعة فى القصيدة دون نظام واضح ، فهناك قرابة بيِّناها بين هذه الأبحر ، ولكن دعنا نستغل التشابه الرقمى السابق ذكره فى تحديد أماكن للتوقف داخل السطور والوصل بينها :

ثمة جسر من الدمع يمشى معى/. . ./. . ./. . ./يربط

أفراسه/بظل الغصون/. . ./ويغنى لنا/بصوت نبى/. . ./. . ./يا جسوراً من الدمع مكسورة/وراء الجفون . بهذا نكون قد حولنا أسطر الخفيف والمنسرح إلى ما يوازيها من مقاطع من أبحر دائرة المتفق ، واعتبرنا أن التركيب ٢-٥ كله من المتدارك ، وأصبحت القصيدة كلها من « المتفق » بأبحره الثلاثة .

دعنا مرة أخرى نفحص القصيدة التالية :

آه يا نعمة الخيانة (٢-٥-٧ ، خفيف)
أيها العالم الذى/يتطاول فى خطُواتى
(٢-٥-٧/٢-٥-٨ ، خفيف/متدارك)
هوة وحريقة (٢-٥ ، خفيف أو متدارك)
أيها الجثة العريقة (٢-٥-٧ ، خفيف)
أيها العالم الذى ختنُه وأخونُه (٢-٥-٧-١٠ ، خفيف)

. . . .

أنا ذاك الغريق الذى/تصل جفونه
(٢ - ٥ - ٨/١ - ٤ ، متدارك/متقارب)
لهدير المياه (٢ - ٥ ، متدارك أو خفيف)
وأنا ذلك الإله (٢ - ٥ - ٧ ، خفيف)
الإله الذى سيبارك أرضَ الجريمة (٢-٥-٨-١١ ، متدارك)

. . . .

إننى خائن أبيع حياتى (٢-٥-٧-١٠ ، خفيف)
للطريق الرجيمة (٢-٥ ، خفيف أو متدارك)
إننى سيد الخيانة (٢-٥-٧ ، خفيف)

القصيدة يغلب عليها البحر الخفيف ، فكل أسطرها تعتبر منه فيما عدا النصف الثانى من السطر الثانى ، والسطر السادس ، والسطر التاسع ، وكلها من دائرة المتفق . ويمكننا أن نقول إن القصيدة هجين بين الخفيف وبحرى المتفق المتدارك والمتقارب . . غير أننا نستطيع تقسيم ما جاء بالقصيدة من دائرة المتفق بحيث تصبح كلها من الخفيف :

* أيها العالم الذى يتطا/ول فى خطواتى
(٢-٥-٧-١٠/٢-٥)
* أنا ذا/ك الغريق الذى تصلى جفونه
(٢/٢-٥-٧-١٠)
* الإله الذى/سيبارك أرْ/ض الجريمة
(٢-٥/٢-٥/٢)

كما يمكننا أيضاً أن نقرأها داخل دائر المتفق وحدها . وذلك بتغيير أماكن التوقف داخل الأسطر ، واضعين فى اعتبارنا أن الشاعر ــ كما أوضحنا فى مناقشة المتقارب ــ كثيراً ما يجب التوقف قبل التفعيلة الأخيرة فى السطر ، وبعد أداة التعريف « الـ » .

دعنا نرى :

آه يا نعمة الـ/خيانة/ أيها العالم الـ/ـلذى يتطاول فى خطواتى/
هوة وحريقة/أيها الجثة الـ/عريقة/أيها العالم الـ/ـلذى ختنُه وأخونه/
أنا ذاك الغريق الذى/تصلى جفونه/لهدير المياه/وأنا ذلك الـ/إله
، الإله الذى/سيبارك أر/ض الجريمة/إننى خائن/أبيع حياتى/
للطريق الرجيمة/إننى سيد الـ/خيانة

القصيدة كلها يمكن أن تقرأ إذن داخل دائرة المتفق ، والشاعر يعطينا حرية الاختيار فى قراءة قصيدته بين البحر الخفيف بتفعيلاته الرباعية وبين دائرة المتفق ذات التفعيلات الثلاثية الأنشط والأسرع إيقاعاً ، فالطريقتان تصلحان . وهو يجعل ذلك ممكناً بالتزامه الكامل بالزحاف (٥) فى كل أسطر الخفيف ، وهو زحاف كما نعرف محبوب فى هذا البحر .

بحرا الرجز والسريع :

دليل البحر السريع التام هو ٣-(٥)-٧-١٠ ، وهو قريب الشبه بصورتين من صور الرجز ، فالرقم الأخير فيه مبكر عن الرقم الأخير فى الرجز التام (٣-(٥)-٧-١١) ، ومتأخر عن الرقم الأخير فى الشكل (ب) من الرجز (٣-(٥)-٧-(٩)) (أنظر جدول ٢) . ومثل هذا التبكير والتأخير يعجب الشاعر كثيراً كما لاحظنا ، وقد استغل الشاعر هذا التقارب الرقمى فى المزج بين هذين البحرين ، أو فى « دس » سطور من أيهما فى قصائد الآخر ، وإن كان ذلك فى صورة محدودة ، فلم يظهر إلا فى ثمان قصائد فقط فى هذا الديوان (تشكل ٥,٥ ٪ من مجموع أسطره) . ولعلنا نذكر أنه قام بهذا المزج فى موقع واحد فى ديوانه الأول . والحقيقة أن الأذن تتقبل هذا المزج بسهولة حقيقية .

فى القصيدة التالية سنجد سطرين من السريع مدسوسين فى قصيدة من الرجز :

لنا ، لنا شفاهنا المليئة (١-٣-٥-٧-٩)
بالعالم الغبىّ (٣-٥)
لنا بقايا الجثث المضيئة (١-٣-٧-٩)

وأول الطريق والمحرقة ؛ (١-٣-٥-٧-١٠)
لنا ، لنا سقوطنا الخفىّ (١-٣-٥-٧-٩)
من شرفاتِ الجنة المغْلقة (٣-٧-١٠)

. . . .

يا سحر يا تعويذةً هنيئة (٣-٧-٩)
نرسمها كفَّارةً وتحتاً (٣-٧-٩)
مراهقاً لأرضنا البغىّ (١-٣-٥-٧-٩)

ولكن سطرى السريع يمكن قراءتها كالتالى ليصبحا من الرجز :

وأول الطريق/والمحرقة (١-٣-٥/٣)
من شرفات الجنـ/ـة المغْلقة (٣-٧/٣) .

أما القصيدة التالية ففيها سطران من الرجز دسا فى قصيدة من السريع :

مهيار وجه خانه عاشقوه (٣-٧-١٠)
مهيار أجراس بلا رنين (٣-٧-٩)
مهيار مكتوب على الوجوه (٣-٧-٩)
أغنيةً تزورنا خلسة (٣-٥-٧-١٠
فى طريق بيضاء منفيَّةْ (٣-٧)

. . . .

مهيار ناقوس من التائهينْ (٣-٧-١٠)
فى هذه الأرض الجليليةْ (٣-٧)

وفى مقدورنا بالطبع أن نقرأ سطرى الرجز بحيث يمكن إدراجها تحت السريع تبعاً لقاموس أدونيس العروضى (كما أدرجنا السطرين الخامس والسابع لأن كلا منها مكون من عشرة متحركات) :

مهيار أجراس/بلا رنين (٣/١ -٣)
مهيار مكتوب/على الوجوه (٣/١-٣)

ومن الملاحظ أنه لا يستخدم اطلاقاً الشكل ٣-٦ الذى استخدمه كمجزوء للسريع فى ديوانه الأول ، عندما يمزج هذا البحر مع الرجز .

الخلاصة

يمكن تلخيص أوجه التمرد العروضى فى شعر أدونيس بهذه الدواوين الثلاثة فيما يلى :

(١) فى ديوانه الأول « قصائد أولى » اعتبر أن الشكل ٣-٧ ، إذا كان مؤلفا من عشرة متحركات ، هو مجزوء السريع ، وكذا الشكل ٣-٦ إذا كان السطر مؤلفا من سبعة متحركات . كما اتخذ الدليل : ٣ منهوكا للسريع ، بمعنى أن الشاعر قد اشتق من السريع (ـ ودليل تفاعيله الرباعية : ٢٣٣) المجزوء ٣٣ وأيضاً المجزوء ٢٣ والمنهوك ٣ . هكذا رأى الشاعر . والمنظور الرقمى الخليلى يعتبر الشكل ٣٣ مجزوءا للرجز والشكل ٢٣ مجزوءا للبسيط (يسمى المجتث) والشكل ٣ منهوكاً للرجز .

(٢) فى الديوان الثانى « أوراق فى الريح » أثار الشاعر موضوع التوقف داخل السطر الشعرى وأهميته فى استقامة الوزن ، وكان ذلك أساساً فى البحر المتقارب . فإذا كان لنا فى الشعر العمودى أن نكتب البيت .

فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعو

فقدرأى الشاعر أننا نستطيع ذلك أيضاً فى الشعر الحر على أن نتوقف فى القراءة عندما تظهر التفعيلة « فعو » فى أى موقع بالسطر مهما كان طوله (ويتسبب ذلك فى تغيير كل أرقام الدليل الرقمى بعد « فعو » بمقدار يساوى واحداً) .

(٣) قام الشاعر فى الديوان الثالث « أغانى مهيار الدمشقى » بمزج أسطر من الأبحر المختلفة لدائرة المتفق (المتقارب ــ المتدارك ــ شوقى) اعتماداً على التوالى الرقمى لأدلتها وسهولة الانزلاق من أى منها إلى الآخر ، لتجاورها جميعاً على محيط الدائرة . كما قام بمزج البسيط والمنسرح لأنهما أيضاً يتجاوران على دائرة (هى المشتبه) . ثم استثمر الشاعر ذلك ــ بجانب إمكانية التوقف داخل السطر التى بيناها فى ديوانه الثانى ، وإمكان تغيير طول السطر فى الشعر الحر ، وبتر أى بحر فى أى موقع ، وتشابه الأجزاء الناتجة عن بتر بعض أبحر التفعيلات الرباعية والثلاثية ــ استثمر كل ذلك فى مزج أبحر دائرة المتفق الثلاثة مع البسيط ــ بشرط وجود الزحاف (٥) ــ ومع المنسرح ــ بشرط وجود الزحاف (٦) ــ (وذلك لتشابه شظاياهما عندئذ رقمياً مع شظايا أبحر المتفق) . بمعنى أنه استغل إمكان تحويل بعض أبحر التفعيلات الرباعية (فى وجود أحد الزحافات الرقمية) إلى أبحر التفعيلات الثلاثية التى أباح المزج بينها ، منتفعاً فى ذلك بقدرة الشاعر فى الشعر الحر على تقسيم الأسطر فى المكان الذى يريده .

(٤) قام باستخدام التقارب الرقمى بين دليل بحر الرجز ودليل البحر السريع فى المزج بينهما (فدليل السريع لا يختلف إلا فى الرقم الأخير عن اثنين من أدلة الرجز) . وعند هذا المزج ، لم يستخدم الشاعر الشكل ٣-٦ مجزوءاً للسريع .

القاهرة : د. أحمد مستجير

ما يكسر الشرنقة ، ويمزق الحيرة ، ويتجاوز المتناقضات ، إنه « يخرج عن جلده » ، وهو تعبير ردّده المقالح كثيرا بدأت وانتهت به مقدمة هذا الديوان ، إن القصيدة الأولى ، التى يحمل الديوان اسمها ، تضيف صورة ثانية تكمل الملامح الفنية فى شعر المقالح ، فهو يقول فى نهايتها :ــ

تذبحنى سيوف الصمت
تسقط الدماء فى ظلى
أخرج شاهرا حرفى
ممتطيا صوتى
أرفع حزن الأرض عن صدرى
أصيح فى موج الجموع :
انطلقى
تألمى
تكلّمى

المقالح ولحظة الخروج

د. عبد الحميد إبراهيم

تذبحنى سيوف الصمت فى الشفاه الصامتة

١

أسير ،
يسير الطريق معى
فأعدو ويسبقنى
قدماى تسمرنا ، هل أنا حجر فى خطوط البداية ؟

ربما كانت هذه الصورة التى رددها عبد العزيز المقالح فى ديوانه الأخير « الخروج من دوائر الساعة السليمانية » (دار العودة ١٩٨١) ، أقرب الأشياء تعبيرا عن داخله ، وهو داخل ملىء بالصراع والحيرة والاضطراب ، يسير ويتسمر ، يعدو ويتحجر ، إنه شعور كل فنان يعى المأساة ويعى العجز أيضا ، فيعيش بين تردد وإقدام ، وشد وجذب ، تصطفق داخله المتناقضات ، وتتضارب التيارات .

٢

ولكن الوقوف عند هذه الصورة وحدها تبعدنا عن فهم شعر المقالح ، فهو لا يعيش التردد فترة طويلة ، ولا يحتمل تضارب المشاعر كثيرا ، ولا يستسلم للحيرة ، فسرعان

٣

ولكن يبدو أن الصورة الأولى تضرب بجذور عميقة فى نفسية المقالح ، بل ونفسية كل يمنى وعربى ، فهى قد شكلها الواقع وأجاد نسجها ، وهى تلتف حول نفسية كل عربى . نتيجة الإحباطات والظروف الخارجية ، إنه يتغذى بصور الإحباط والتردد والخيبة منذ أن كان رضيعا ، وتحولت إلى خلية منه ، يتمتع بترديدها ، وينعى من خلالها نفسه ، ويتباكى على مجتمعه .

• ومن ثم ندرك الإرادة الصلبة التى يتمتع بها المقالح ، فقد تجاوز تردده ، تغلب على حيرته ، ولم يتم ذلك بطبيعة الحال بطريقة سهلة ، إنه لا يريد أن يقف عند المألوف والمعتاد ، وأن يلوك الصورة الداخلية التى تشكلت فى حنايا نفسه وجيله ، إنه يحتاج إلى جهد خارق لكى يخرج عن جلده ، ويصحب ذلك ضجة أشبه بطلقة المخاض ، إنه يهتك الشرنقة ، ويكسر غلاف البيضة ، ويخرج ، ويصبح :

أحمل صنعاء على كتفى وأصيح
أحمل عيبان على كتفى وأصيح
من يحجب فاتحة الشمس عن الأشجار
ويلطخ وجه النهر بروث العار ؟

إنه مقطع يترددفى قصيدة « ذونواس : البحروالاغتيال » فيكون أشبه بالقرار الموسيقى ، الذى يقف وراء كل أعمال المقالح .

٤

ولحظة الخروج تلقى بظلالها على شعر المقالح ، فهوشعر يعكس حركة الخروج ويتردد خلال أصداء تعكس الانبثاق ولحظة الميلاد ، وأنفاس الفجر . إن نظرة سريعة على عناوين قصائد الديوان الأخيرة تعكس هذه الحقيقة (الخروج من دوائر الساعة السليمانية ــ قطرات من دم الجبل ــ احتجاج العائد من رحلة الخوف ــ قراءة أولى فى كتاب التحدى ــ ذونواس : البحر والاغتيال ــ الكلمة وضفادع الموسم ــ البحث عن عبلة فى مدينة الرصاص والرماد محاولة للكتابة بدم الخوارج ــ السفر فى الجمجمة المثقوبة » .

محض عناوين تستحضر صيحة الديـك ، انفلاق الصبح ، تمزق الأغشية ، طلقة المخاض ، تنفس الوليد ، انفلات العاصفة ولا أقول متعمـدا سكونها ، فـالمقالـح لا يقف عند لحظة التأهب والتربص والسكون بل يتجاوزها إلى لحظة الخروج .

٥

وتأتى صور المقالح محملة بهذه الحركة ، إنها صورتتصارع فى مشاعر من التردد والخوف والإحجام ، ثم تقفز فوقها وتوجه تلك المشاعر التى تعتمل فى داخله ، ومن لم يفهم هذه الحقيقة لا يستطيع أن يدرك سر شعر المقالح ، فمن ينظر إلى صوره نظرة منطقية باردة تحليلية قد يجدها غير مفهومة أو متناقضة ، ولكن من يقع على سر لحظة الخروج والانبثاق يدرك أن المقالح يحاول بإلهام فنى أن يحمل الصورة أصداء التحدى ، لا يهمه أن تكون متناقضة عن النظرة العجلى ، ولكن يهمه أن ينفخ فى أجزائها الحركة ، وأن يجعلها تعزف لحن التحـدى والمقاومـة ، فهـو مثـلا يقـول فى قصيـدة « دمشق » !

أيها المتعبون
الطريق طويل
وأعناقنا لا تهاب المسير
الخيول التى نمتطيها دماء قرانا
وأحزان أجدادنا
فاستريحوا
لأن الخيول الجريحة ظامئة للمسير .

وهو أيضا يقول فى قصيدة « أشجان يمانية » !

كلما قلت إن هواهم سيقتلنى
ركضت نخلة الجوع فى ليل منفاى
فانتفض العمر ،
وانتعشت فى الضلوع دفوف الحنين

وهو يقول فى القصيدة نفسها :

يا نار الماء اقتربى
مدّى ظلّك فوق عظامى
فوق عظام الوطن المنفى
فوق الجذع المتفجر بالدمع

ويقول فى قصيدة « احتجاج العائد من رحلة الخوف » !

لا تكذبى
يا صافنات الشك ،
موجود أنا
جسدى وروحى يغرقان
وصوت أحزانى ذئاب
تنهش الكلمات

ويقول فى قصيدة « الكلمة وضفادع الموسم » !!

تعالى نودّع أوجاعنا
نرتدى ثوب أحزاننا ، نلبس الشجن المرّ
نخرج من جلد أيامنا وانكساراتنا
من عيون الأحاديث
إن الاقامة فى وطن للضفادع قاسية
والرحيل المباغت قاس .

قد تبدو هذه الصور عند التحليل المنطقى لم تخلص من المتناقضات : تعب ــ استراحة ، نـار ــ ماء ، حـزن ــ ذئاب ، نودع الأحزان ونرتديها ، إقامة ــ رحيل ،، ولكنها مبررة بمنطق لحظة الخروج ، تلك اللحظة التى يخرج فيها

الشاعر من جلد أيامه وانكساراته ، لكنه لم يتخلص بعد من جلده القديم وان كانت قد مزقته . إن أهم ما فى هذه الصور بعيداً عن التحليل المنطقى هو أصداء الحركة ، صيحة الميلاد الجديد ، خيول ظامئة للمسير ، نخلة تـركض ، وعمر ينتفض ، وحنين ينتعش ، ونيران تقترب ، وجذع ينفجر وذئاب تنهش ، إن كل هذه الأصداء مجتمعة توحى بأصوات الوليد وهو يتشقق من جلده القديم .

٦

وأجزاء الصورة عند المقالح ترتعش بالحركات ، غالباً ما تتكون من أفعال ؛ لأن الفعل حدث ينجزه المرء ويتجاوز به أمنيته ، وقد يفيض الشعور بالشاعر فيكون الفعل فى بعض الأحيان فعل أمر ، يحرك به الشاعر غيره وينقل إليه شحنته الانفعالية .

يقول المقالح فى قصيدة « ذونواس . . » :

ذونواس ، سيولد ثانية من عيون البحار
سيطلع
من غضبة الموج يطلع

إن الصورة هنا تتحلّل إلى فعلين حركيين وهما : يولد ويطلع .

ويقول فى قصيدة : « محاولة للكتابة بدم الخوارج » :

طفلى الخارجى يغادرنى
ملنى ،
ملّ رقصى ،
وإيقاع صوتى
مضى مثقلا
من بعيد تحدثنى ـ عبْر ماء الظهيرة ـ عيناه
عن لون أشواقه تتحدث نار المسافة
ها هو ذا يرقص الآن
فى دمه البحر
فى لحمه الأرض
فى نار أقدامه ـ يزفّ النهر أشجان رحلته
والشواطىء
هذى الجبال ، الصحارى بنار الصدى
تتفجر
ترمح
تخضر

إن هذه الصورة تتفككّ فى تحليلها الأخير إلى أجزاء توحى بلحظة الخروج ! يغـادرنى ـ ملّنى ـ مضى ـ يرقص ـ دمه ـ البحر ـ نار ـ يعزف ـ تتفجر ـ ترمح ـ تخضر .

ويقول فى قصيدة « السفر فى الجمجمة المثقوبة » !

غادر خارطة الموت
يا وجه بلادى
أخرج من جسد الليل
أركض
أدخل فى جسد الريح
سافر فى الجمجمة المثقوبة

إن هذه الصور تتحلل إلى أفعال أمر (غادر ـ أخرج ـ أركض ـ أدخل ـ سافر) وكلها فى هذا السياق تـوحى بالحركة والتجاوز .

٧

إن دراسـة إحصائيـة تتناول مفـردات القصيدة عنـد المقالح ، ستفضى بنا فيما أظن إلى نمط خاص من الشعر ، يدل على صاحبه من الوهلة الأولى ، ان مفردات المقالح ليست سكونية ، وليست فى الوقت نفسه اندفاعية ، إنها مفردات تأتى فى لحظة الميلاد ، حين يتفتق الجديد عن القديم ، وحين تختلط الأشياء ، وهى تعبر عن إرادة صلبة ، لم تولد فى ظروف مواتية ، ولكنها لم تستسلم للظروف القاسية ، فهى تصيح بها ، وتهيب بالغير بأن يصيح بها أيضاً .

وهنا سر الخصوصية فى قصائد المقالح ، إن شعره ليس إسقاطاً لقراءات ، أو انبهاراً بمترجمات ، أو ترديداً لصور خارجية ، أو حديثاً عن الأرض الخراب ، كل قصيدة تدرك من الوهلة الأولى أنها مقالحية ، وتحمل بصمات الشاعر ، وتعكس « داخله » .

٨

وأقول « داخله عن قصد ، لأن المقالح يغرف من داخله حتى فى لحظة خروجه عن جلده ، وداخل المقالح خصب ملء بـالتيارات والمنحنيـات . حين يتحـدث عن المـطاردة أو الكابوس الأول ، أو الكابوس الثانى ، تتوالى عليه مفردات

دون تكلف ، ويسعفه لا شعوره بفيض من الصور عن التوابيت التى ترحل ، وعن خيوط الحلم ، وعن عجين الدماء ، وعن الضفادع التى تنق .

وفى قصيدته « أشجان يمانية » وللعنوان دلالته ، يقع فى لحظة إلهام سريعة على القسمات الداخلية لكل يمنى ، والتى هى فى الوقت نفسه هموم ذاتية له . لأن المقالح يوحّد بين همومه الفردية وهمومه القومية ، إنه يلخص مردود التاريخ على النفسية اليمنية وفى صفحات قليلة ، إنه يتحدث عن الخوف والحنين والحزن والكآبة ، وغير ذلك من سمات للشخصية اليمنية ، إن تصويره للخوف من أجمل ما قرأت :

أمشى وراء صوته
يمشى وراء صوتى
حينا أصير ظلّه
حينا يصير ظلى
من هو هذا النائم اليقظان ؟
الخوف عرسُ النار
يخرج من رماد الأمس
ينسلّ من رمال اليوم
يرقص فى جليد الغد
يا فرح التراب أين أنت ؟
الخوف يرتدى دمى
يمضغنى
أمضغه
نأكل بعضنا
نشرب بعضنا
متى سنفترق ؟

٩

قلت إن المقالح يوحد بين همومه الفردية وهمومه القومية غير أن همومه القومية بالدرجة الأولى ، ولكنه يحولها إلى هموم ذاتية ، لا مكان فى ديوانه الأخير لعواطف شخصية ، صورة المرأة تنعدم ، ليس هناك قصائد للغزل ، أو تعبير عن لحظة سعادة أو حزن خاصة ، أو حديث عن ولدٍ أو والد . إن همومه هى هموم الوطن ، إنه يتوحد بوطنه فى صورة صوفية ، تحول العام إلى خاص ، وتجعل فى « الاثنينية » شيئا واحدا ، إنه يقول فى قصيدته « أشجان يمانية » :

فى العتمة
وطنى ، وأنا
نسهر
نشكو للريح
نرسم وجه المنفى
نتساقى أكواب الدمع
حين يغالبنى السُّكر
أرانى وطنى
وأراه أنا
من منّا الوطن المنفّى ؟
من منا الجرحُ ؟

١٠

المقالح فيما يخيل لى يسرع بلحظة الخروج ، إنه لا يصبر كثيرا على آلامه ولا يعايشها ، لا يتركها حتى تنضج على نار هادئة ، لا يتأملها ، إنه يسرع بها فى صورة لطمات ، صيحات ، غضب ، ثورة ، ومن هنا افتقدت البعد الفلسفى . إن الإيقاع السريع ، وزحمة الحياة وكثرة المشاغل ، حرمته من التأمل العميق لأبعاد التجربة ، حقا قد نجد فى قصيدته الحكمة العفوية ، والشحنة العاطفية ، ولكن ينقصها الموقف العام الذى ترتد إليه التفصيلات ، والفكرة التى تسائل الكون والوجود .

إنه فى شعره يعزف على لحن واحد ، حتى قصائده الرائعة التى تبدو فى شكلها الفنى وقد ارتدت أرقاما وعناوين وتشكلت من مدخل ، وخلاصة ، وخروج ، وأصبحت تشبه الحركة المسرحية فى مظهرها الخارجى ، وذلك مثل « الكلمة وضفادع الموسم » أو « أشجان يمانية » و« من تداعيات الليلة الأخيرة للمتنبى فى مصر » حتى هذه القصائد تتحول فى تحليلها النهائى إلى تنويعات على صوت واحد « إنه ينتقد تعدد الأصوات ، وعمق التأمل ، إنها تتحول إلى ترديد لنغمةٍ واحدة ، وبذلك تتوقف الإمكانية فيها عن أن تتشكل فى وجود خارجى ، إنها أجهضت قبل الأوان .

١١

قد يبدو فى نقدى شىء من التداخل ، الذى يصل إلى حد التناقض ، ولكن ما الحيلة ونحن أمام شخصية تتداخل فيها

الأشياء ؟ ليس المقالح متناقضا ، أو لا يفهم الأشياء على حقيقتها ، فالعبرة فى النهاية بالنتائج ، إنه على قدر من الوعى ؛ يجعله يدرك اللحظة الآنية ، أى الساعة السليمانية التى يعيش فيها العالم العربى ، أو النشوة التى يجلبها المخدر والإعلانات المسطحة والبرامج التليفزيونية « إن المرء يصل إلى حالة التهويم والرضا عن كل شىء يدرك المقالح تلك الحالة ، ويدرك فى الوقت نفسه ضرورة الخروج منها ، كما يوحى عنوان ديوانه الأخير

د. عبد الحميد ابراهيم



لعبة الرغبة والخوف وحنين الطفولة في «النظر في الوجه العزيز»

دراسة

محمد برادة

يكتسى صدور مجموعة «النظر فى الوجه العزيز»(١) لأحمد بوزفور ، أهميَّة خاصة لأن الكاتب أثار الانتباه من خلال هذه القصص التى بدأ بنشرها منذ أكثر من عشر سنوات بتركيبه الفنى وبعلاقته المميَّزة مع الكتابة . من ثم فإن نشر تلك النصوص مجتمعة ، يتيح الوقوف على مسار أحمد بوزفور القصصى واستجلاء بعض عناصر التجريب التى تطبع نصوصه وتعطيها نكهة خاصَّة . إن قصص المجموعة لا تتجاوز أربع عشرة قصة نُشرت على امتداد عشر سنوات ؛ وقد يكون بوزفور كتب غيرها ولكنه لم ينشره ، غير أنَّ الكم هنا لا يلعب دوراً فى التقييم ، لأن القصص المنشورة تكشف عن جهد خاص ، وعن حرص من جانب الكاتب على اعتبار القصة شكلاً أساسياً يتخذه واسطة لاستبطان تجربته الحياتية والتقاط تفاصيل المعيش اليومى وأسئلته المخبوءة فى اللاشعور وفى عوالم الطفولة . . هل أكون واضحا إذا قلت بأن بَيْنَ بوزفور والقصة القصيرة علاقة لَعِب : اللعبُ الذي يقود عَبْر الممارسة وتمثل القواعد والتمرد عليها ، إلى تخوم التحرر واستيعاب أجزاء من سديميّة الواقع وفوضاه ؟

إن من الصعب أن نتحدث عن نموذج معيّن للقصة عند بوزفور ، لأن التجريب يضع نصوصه باستمرار على تخوم النماذج ويجعلها لحظات فى تشكُل لا يكاد يستقر عند محطة واحدة . . وهو فى جريانه نحو شكل بنية ، فضاء ، محتمل يقترب من القصة الخالصة ، ينسج حوله دوّامات متناسلة من الدلالات وعناصر التشكيل والإمكانات .

لأجل ذلك سأحاول أن أقوم بتصنيف أوّلى للمظهر الشكلى(٢) فى مجموعة «النظر فى الوجه العزيز» ، ثم أقف عند بعض الخصائص الدلالية والفنيّة ، قبل أن أسجل أصداء أثارتها فى نفسى هذه القصص النافذة ، عبر التركيب والتداخل وفوضى التشكيل ، إلى جوهر الشعر وكثافته .

١ - مكونات الشكل

لعل المظهر الذى تشترك فيه جميع قصص المجموعة هو خروجها عن نموذج القصة الكلاسيكية المستندة إلى حكاية ذات حبكة وتقسيم للأجزاء الفاصلة بين البداية والنهاية . هى جميعها تندرج فيما يُعرف بـ «القصة ــ اللحظة» التى تستغنى عن الخرافة والحكاية لتعوضهما بالأبعاد الدرامية والنفسية ، وبالتفاصيل التى تشحن اللحظة المنتقاة وتملؤها بالتفاصيل واللقطات الموحية . وديمومة القصة ، بهذا المعنى ، ليست هى ديمومة الرواية أو الحكاية لأن الأهم فى «القصة ــ اللحظة» ليس هو النهاية وإنما هو الطريقة التى سيُجرى بها القصاص تلك اللحظة لينقل إلى القارىء انفعالات ومشاعر وصورا تجعله يستشعر عمق اللحظة وديمومتها الخاصَّة . . وبذلك فإن العناصر والنُتف الحكائية والسرديات كلها تغدو مجرد أجزاء داخل كُلٍّ هشٍّ ومتحرك فى بنائه ، ومعماريته غير مألوفة ولا مُسْلمةٍ لنفسها بسهولة .

داخل هذا الاتجاه العام للقصة ــ اللحظة يمكن أن نميِّز ثلاثة نماذج فى البناء والتشكيل :

٢ - البناء المركّب :

كما يتجلى فى قصص : «يسألونك عن القتل» و «الألوان تلعب الورق» أو «مصطفى وخديجة» و «النظر فى وجهكم العزيز» فالبناء العام فى هذه القصص يقوم على المزج بين السرد وبين عناصر أخرى تتخذ شكل رسائل (مثلما نجد فى يسألونك عن القتل) أو حوارات مسرحية ومقاطع شعرية كما نجد فى «الألوان تلعب الورق» . فالكاتب حريص على تكسير الحكى والسرد عن طريق إدخال عناصر مغايرة تحدث تأثيراً تبعيدياً وتفرض مسافة بيننا وبين المحكى . وكأن الغرض المتوخى هو مزج البُعد النّظرى بالمعيش المكرور . . وبذلك فإن التركيب هنا يعتمد على إضافة المقروء والمختزن فى الذاكرة إلى ما تلتقطه العين والأُذن وتعيه السريرة والوجدان . وقد تشتمل بعض هذه النماذج على عناصر نجدها فى قصص أخرى إلاّ أنها ليست غالبة فى البناء (مثل الإغراب : رسالة من عزرا فى «يسألونك عن القتل») .

ب - **البناء الاستبطانى** : وأقصد به تكثيف اللحظة تكثيفاً يُقر بها من الشعر ، والاعتماد على استحضار تذكُّرات مُترسبة من الطفولة أو من تجارب الوحدة والضياع وقلق الكينونة والخوف من المجهول . وهذا نجده فى القصص المستوحاة من الطفولة مثل «الغراب» و «المؤامرة» و «السعال» ومثل «رؤ يا حماش» و «البدائية» و «حدث ذات يوم فى الجبل الأقرع» المستوحية لهموم الذات ومواجهة المجتمع والآخرين .

ج ــ **البناء التنفيدى** : وفيه يعتمد تركيب القصة على التّنفيد بالمعنى الذى أوضحه شلوفسكى[٣] ، أى من خلال الجمع بين عدة أجزاء من المحكيات التى تبدو مستقلة عن بعضها ولا يؤطرها سوى شخص السارد كما فى «الرجل الذى وجد البرتقالة» و «ذلك الشىء» ، أَوْمن خلال الطفل المؤطر لأجزاء القصة فى «الأعرج يتزوج» . ففى هذه النماذج هناك تنفيد لعدة أنساق حكائية ، وتَجاوُرٌ بين حيوات ووقائع متباينة وفى قصص هذا النّوع نجد استعمالاً لعناصر من الفانتاستيك والغريب والعجيب ، لكن بدون أن تبلغ بناء فانتاستيكياً خالصاً كما هو الشأن فى القصتين الأخيرتين : «النقطة السوداء» و «اللوح المحفوظ» .

د - **البناء الدائرى** : وهو يقوم على صبّ السرد فى أنساق لولبية تنداح فى دائرة تلتقى على محيطها نُقْطَتَا البدء والختام وكأن ما حدث داخل النص ومضٌ يشع من الذاكرة متنصلاً من الزمان ، ليعود إلى زمن يبدو ثابتاً أو فى حركة لا يحدث معها شيء . وهذا ما نجده فى كل من «النقطة السوداء» و «اللوح المحفوظ» المتميزتين ، إلى جانب البناء ، بتحقيقهما لنموذج من القِصَّة الفانتاستيكية حسب المعنى الذى يمكن أن نستخلصه من تنظيرات تودوروف[٤] ، أى باعتبار الفانتاستيك جنساً أدبياً لا يوجد إلاَّ فى لحظة التَّردّد التى تَنتابُ القارىء قبل أن يفصل فيما إذا كانت القصة تنتمى إلى العجيب أو إلى الغريب . على أن بالإمكان القول بأن درجة الفانتاستيك فى هاتيْن القصتين تَظَلّ ثابتة وقائمة حتى بعد الانتهاء من القراءة ، لأنهما مُتَسَرْبلَتَان بالْتِباس لا يُفارقهما حتى بعد استعمال التفكير ومنطق التمييز ، وخاصةً قصة «النّقطة السوداء»[٥] وربما اعتبرنا هذين النموذجين بمثابة محاولة لاقْتراب بوزفور من الشكل القصصى الخالص حيث السردية مقصورة لذاتها وعناصر القصة تتحول إلى فاعلين يجسدون الفعل وينظمون حوافز البنية الحكائية بدون أن يتشابه ذلك مع القصة المنظّمة للأجزاء .

التيمات والمحاور الدلالية

يصعب أن نستخلص من قصص مجموعة «النظر فى الوجه العزيز» عدداً من الموضوعات والمحاور التى تعتمد عليها ، لأن الكاتب انتهج سرداً ذاتياً بمعنى أن سرده ملتصق بتخصيص التلفُّظ وتمييزه عبر التذكرات والتفاصيل والعناصر الاستيهامية . وهذا ما يجعل القصص نسيجاً متداخلاً ، متحركاً ، لا يُفْتَرَض له مركز أو نقطة انطلاق . وكما فى التذكّر ، والحلم ، فإن كل العناصر تَتساوى فى الأهمية ولا تكتسب وظيفتها إلاَّ داخل الكُلّ .

وعلى هذا الأساس فإن ماأثار انتباهى فى تيمات[٦] المجموعة هو ما يكمن وراء هذا النّسيج الشفاف الملتحم والملتبس فى آن . . وهى تيمات عامَّة تتخصَّص بالتفاصيل والأشكال التى اختارها بوزفور لاقتناص الهواجس الملاحقة له وكأنها نصّ اللاّوعى . إننى أسجل فى البداية موضوع **الطفولة** : ففى أكثر من قصة ، وفى أجزاء من أغلبية قصص المجموعة ، تبرز الطفولة من خلال استحضار التذكرات واللحظات الراسبة فى الأعماق . إن استعادة حديث الطفل مع أمه وأبيه على الغراب ، أَوْ تذكره لِعُزْلة جدَّته المريضة (فى السعال) أو ابتعاث لحظة الخوف فى (المؤامرة) ، كلها تقدم لنا لفحة الحنين إلى الطفولة ، إلى زمن مكتمل ومتلألىء وساكن ، كالجرح ، فى

الأعماق . ولهذا فإن لمسات الإبداع ، ومحاولة الخلق عند بوزفور ترتبط بالحديث عن الطفولة . . وكل إبداع كما يقال ، لا يخلو من نوستالجية نحو الطفولة ، نحو المنصرم المتبقى فى الذاكرة ويتصل بالطفولة ، الحنين إلى البادية ، إلى بيئة مغايرة للمدينة وأبعادها المخيفة . . الحنين إلى ما ليس «سَرَطَانا» من الأزقة والجدران والسيارات والأعمدة والأضواء والكلمات . . (ص ١٤) على حد تعبير بوزفور وهذا «الخارج» ـ مدينة حاضر فى المجموعة من خلال بعض الكلمات الواردة فى الحوار ، ومن خلال الوصف أحياناً . . وربما كانت قصة «الأعرج يتزوّج» نموذجاً لهذا التعلّق بخارج المدينة .

محور دلالى آخر يُؤَطِّر بعض قصص المجموعة ، وخاصة ذات البناء التنفيذى ، وهو **التوزّع بين الرغبة والخوف** . نجد ذلك فى «الرجل الذى وجد البرتقالة» و «ذلك الشيىء» و «البدائية» إن الرغبة المفتوحة على الاشتهاء ، على ملامسة الأشياء والتّماهِى معها ، على الجرى وراء ما يُفْرِحُ ويُسلّى ويكسر التفسيرات العقلية وقيود المنطق . . دائماً تصطدم بالخوف، بالكابوس المتربض فى الأزقة أَوْ داخل النفس أو فى أوامر سَدَنة المعابد والمؤسسات فالبحث عن ذلك الشيىء «الزّوينْ ، الزوين» الذى يُدغدغ مخيلة وحسّ السارد ، والذى أيقظ رغبته ودفعه إلى أن يقصد عيادة الطبيب النفسانى ليستعين به على استجلاء طبيعة تلك الرغبة الملاحقة . . يجِد أمامه عقبات وعوائق ومثبطات تحيل الرغبة إلى خوف ، وإلى شىء لا يمكن أن نُحققه إلاّ بالتحايل والانكفاء على الذات . . ومن ثم يكون الفانتاستيك وسيلة لإبراز هذا المخبوء والتنفيس عنه . . .

وفى القصتينْ الأخيرتين (النقطة السوداء) و «اللوح المحفوظ» نجد محوراً مختلفاً يتصل بموضوعية أقرب إلى التّفلسف والتأمل الميتافيزيقى اعتماداً على نسج خاص محكم من الرموز (كما فى النقطة السوداء) أو من البناء الدائرى الساخر كما فى «اللوح المحفوظ» . . إن هناك صراعاً بين الوجود والعدم ، بين الحريّة الهشة المهدّدة ، والقدرية الصارمة المتصرفة بمصائرنا خِلسة . ففى «النقطة السوداء» ينقلنا بوزفور إلى رحلة فى جهنم مع طفل يدخلها دون أن تؤذيه نارها لينقذ واحداً من أبويه . رحلة أورفيوس إلى الجحيم لكنه أورفيوس الطفل البرىء المتحقق خارج الفعل ، وفى هالة البراءة ، وعليه أن يواجه الفعل والاختيار ، فيجد نفسه أمام مأساة النّدم ، والعجز عن إرجاع الزمن إلى البدء ، إلى نشوء النّطفة . . وكل فعل مغيّر . . فعندما يدفع الباب يَتحوّل إلى رُمّانة تلتقط حباتها أمه المتحولة إلى دجاجة ، فَيَخْصِبُ رَحِمُها العاقر . . لكن الإِخْصاب يضعنا من جديد أمام البدء والانتهاء . . هل يمكن أن تكون الأشياء على غير ما آلت إليه ؟

إن دائرية البناء التى أشرنا إليها فى قصة «النقطة السوداء» تطابِق حلقية الرحلة الجهنمية التى لا تنتهى إلاّ إلى أسئلة أكثر مرارة وَتَحَيُّراً .

وتأتى «اللّوح المحفوظ» فى نهاية المجموعة كأنما لتقدم لنا نقيضاً للخطوات التجريبية فى القصص السابقة مع استحصاد عناصرها الجوهرية فهى قصة تبدو وكأن بوزفور خطّطها بالقلم والبيكار لتأتى هندستُها متماسكة لا تسمح بالزوائد أو الكلمات الفاقدة لوظيفَتها داخل النّص . وكل ذلك فى إطار بحثه عن طريقة لبلورة السرد وتمييز التعامل مع الواقع بتخصيصه منظور الرؤ ية وإدخال الغامض والمفاجىء إلى صلب نسيج النّص ، تأكيداً على ضرورة اعتباره عند النظر فى نصوص الواقع هكذا إذا اعتبرنا قصة «ذلك الشيىء» هى أطول نص فى المجموعة ، وفيها توليد للسردية من خلال البناء التأطيرى التنفيدى ، والتقاط المبتذل والغرائبى والاعتماد على التداعى . . فإن «اللّوح المحفوظ» ، على النقيض من ذلك ، تريد أن تحقق اقتصاداً متقشفاً فى لغة النص ومكوّناته ، ومحققة أيضاً ل «متعة» القصة وتشويقها عن طريق الفانتاستيك بمعناه العام ، أى باعتباره إدراجاً للمفاجىء الغامض ضمن إطار الحياة الواقعية وكأنه صادر عن وعى مُنقسم وموزّع ، ملاحق بالكابوس والهذيان ولكنه يلتجىء إلى «اللعب» لِيَقْذف ـ عبر القصة ـ بصور واستيهامات تحمل قلقه ورعبه . والسخرية المضحكة ، والتباسية النّص ، لا تخفيان شراسة الكابوس ، ولا الخوف من السواد وَمِنْ كل الظلال القاتمة التى تَتهدَّدُ حريتنا الهشّة .

استخلاصات

فى مجموعة مثل «النظر فى الوجه العزيز» حيث الكاتب لا ينطلق من مفهوم تبسيطى للكتابة والأدب مثل : (الأدب يترجم الواقع أو يعبر عنه . .) فإن مجال التحليل والتأويل يتّسع ويَتعدّد بحثاً عن التخوم الملتبسة والمعقّدة التى يجرُّنا إليها النص الذى لا يريد أن يكون استنساخاً أو تكراراً لخطابات أخرى . ومن ثُمّ فإن الأساسى فى القراءة النّقدية ليس هو «اختزال» العمل الأدبى إلى جملة من «المعادلات الشارحة لـ المعنى» ، وإنما : منهجة التحليل والقراءة بطريقة تستجيب للتّعدُّد وتداخل محاور الدلالات . . حتى تكون القراءة عنصر إغناء وإيحاء ، وتكون أيضاً عملية متعة وحوار خارج سياط فك المعانى ونَثْرها على بساط «العقل» المحيط بكل شىء .

من هذا المنظور ، أستطيع القول بأنَّ الاقتراحات التى قدمتها فى هذه القراءة تصلح أن تكون مدخلاً نُطل من خلاله على جوانب كثيرة فى قصص المجموعة ، وخاصة الجانب الأيديولوجى الذى يبدو «غائباً بالقياس إلى جهارته عند قصاصين آخرين ؛ إلاّ أنه فصيح وناطق بالذات من خلال غيابه (مثلاً : من خلال تحليل مستويات اللغة واستعمالاتها المختلفة : الباروديا ، السخرية ، العبارات الشائعة . . .) .

إن «النّظر فى الوجه العزيز» ، مع أعمال قليلة أخرى ، ترتاد مغامرة تثبيت جوهرية الأدب (فى المغرب) باعتباره بحثاً وتجريباً واستكشافاً للمناطق المجهولة ، خارج المفهوم التبسيطى المتداول . . ومن ثمَّ فإن الأفكار النقدية والتحليلية التى بدأت أخيراً تعمق مفهوم الأدب عندنا ، ستجد فى مثل قصص بوزفور سَنَداً كبيراً لأن التحقق عبر التجربة ، هو بداية التحوّل . . ذلك التحوّل الذى نعيشه ضمنياً ولا نبذل الجهد الكافى لتوضيحه . ومن ثمَّ فإن الأدب لن يعود قاصراً على موضوعات دون أخرى ، ولن يستمد شرعيته من خطاب آخر . . وهذا ما يعطى لكل إبداع مبلور للتلفُّظ وحضور الذات الكاتبة ، قيمته المميّزة فى مسارنا الأدبى .

الرباط : محمد برادة

هوامش

(١) أحمد بوزفور : النظر فى الوجه العزيز ، منشورات الجامعة ، ديسمبر ١٩٨٣ - ٩٢ صفحة .

(٢) هذا التصنيف للبناء الشكلى لا يَسْتَتبع . ـ بالطبع ـ تطابقاً مع تصنيف محاور الدلالات التى قد نجدها فى قصص تنتمى إلى بناءات مختلفة . وهو يتجنّب أيضا إصدار تقييم ، إلاّ أنه من الممكن أن نلاحظ الفروق بين القصص الأولى والأخيرة نتيجة للتجربة والتمرُّس .

(٣) انظر : نظرية المنهج الشكلى ، نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة ابراهيم الخطيب ص 196 وما بعدها .

(٤) انظر : Intriductin a la litterure Fantsstique col. prints n . 73.

(٥) يحتاج «الفانتاستيك» فى مجموعة بوزفور إلى تحليل خاص . لكننا نميل إلى إعطائه وجوداً يتعدّى مظهر الجنس الأدبى الذى حصره فيه تودوروف . وإذا كان بوزفور يستخدم عناصر الفانتاستيك فى كثير من قصصه ، مُدرجاً إياها ضمن «العادى» والمألوف لإحداث تأثير التكسير والتنبيه إلى تداخل المحسوس والمفكر فيه والمتخيَّل ، فإننا نجد قصة «النقطة السوداء» مختلفة عن بقية القصص لأن الكاتب يقدم تجربة الطفل فى جهنم كأنها تجربة عادية تنقل إلينا أحداثاً لا تخرج عن القاعدة . من هنا يكون التحليل أكثر دقة إذا اعتبرنا الفانتاسيا بالمفهوم الذى أعطاه إياه سارتر عند تحليله لروايات كافكا وبلانشو (مواقف I) أى باعتبار «الانسان العادى» هو الكائن الفانتاستيكى . . .

على أن دراسة الفانتاستيك ، عند بوزفور وعند قصاصين مغاربة آخرين ، تحتاج إلى تحليل خاص ، وتتطلب إنتاجاً أكثر يمكن معه تبين الملامح النظرية وعلائقها بالإنجازات القصصية .

(٦) استعمل التيمة (le theme) بمعنى اللاّزمة التى تتردد كثيراً وتأخذ صورة هوسية مُلاحقة للكاتب ومتسللة أيضاً عبر اللاّشعور . . وتجلياتها متنوعة .

(٧) الزوين : كلمة بالدارجة المغربية تعنى : الجميل ، النَّفيس .

هيكل والقصة القصيرة

بركسام رمضان

فى أواخر القرن الماضى ، ومصر تضطرب بكثير من التيارات السياسية والاجتماعية والأدبية . . ولد فى العشرين من شهر أغسطس عام ١٩٨٢ الأديب والسياسى الكبير « **محمد حسين هيكل** » بقرية « كفر السنبلاوين التابعة لمحافظة الدقهلية ، وبين أحضان هذه القرية ذات الزرع النضير ، حيث طبيعة مصر السهلة ، وأرضها دائمة الخضرة ، كانت تعيش أسرة هيكل وكان أبوه أحد أفراد هذه الطبقة المصرية التى أخذت تسود الريف المصرى وترث ما كان للطبقة التركية من ثراء ونفوذ .

ولسنا هنا فى معرض الحديث عن حياة هيكل التى سارت بصورة طبيعية حتى سافر إلى فرنسا عام ١٩٠٩ وحصل على رسالة الدكتوراه فى الاقتصاد السياسى ، وبعدها عاد إلى مصر أوائل أغسطس عام ١٩١٢ يحمل ثلاثة كتب قيمة : أولها رواية « زينب » التى سدت فراغاً هائلا من تاريخ الأدب العربى الحديث .

وثانيها « **يوميات باريس** » التى لم تزل إلى اليوم مخطوطة . ثم رسالة الدكتوراه التى طبعت بالفرنسية تحت عنوان « **الدين المصرى العام** » . واللافت للنظر أن هذه الكتب الثلاثة فيها كتابان أدبيان مما يدل على ميله الأدبى المبكر[١] .

***

هيكل الروائى :

كتب هيكل روايتينْ كانت أولاهما وهى « زينب » أول رواية عربية بالمعنى الفنى الذى تحدده دلالة هذه الكلمة ، ذلك أن تاريخ الأدب العربى لم يكتب له أن يشاهد رواية بالمعنى الفنى الذى حدده النقّاد لكلمة « رواية » (novel) حتى العقد الأول من القرن العشرين ، أى حتى ظهرت قصة « زينب » لهيكل عام ١٩١٤ وإن كان قد انتهى من كتابتها فى مارس ١٩١١ .

وقصة « زينب » باعتبارها رواية فنية تكاملت فيها ظروف الإبداع الفنى تعدّ أول مَعْلم فى حياتنا القصصية . . وبذا ينسب إلى هيكل فضل ريادة هذا الباب . فيذكر د . محمود شوكت فى كتابه « الفن القصصى » : انه « يتفق كثير من النقاد على أن زينب هى فاتحة القصص الفنى فى الأدب المصرى الحديث[٢] .

ويذكر الأستاذ **يحيى حقى** فى حديثه عن فجر القصة المصرية عن رواية « زينب » : **« من حسن الحظ أن القصة الأولى فى أدبنا الحديث قد ولدت على هيئة ناضجة جميلة[٣] »** .

وفى مجال الربط بين نمو الشعور القومى ، وظهور الرواية العربية يعدّ **هيكل** من أوائل من عبّروا تعبيراً واضحاً عن الشخصية المصرية فى القصة ، أى أنه قد عبّر عن الوجدان القومى لشعب يريد أن يثبت وجوده وشخصيته وطابعه المستقل ولذا يرى البعض أن رواية « زينب » تعتبر تمهيداً لثورة ١٩١٩ ، وأنها صدرت عن وجدان قومى خالص ، يهدف إلى تمجيد مصر والتغنّى بها ، والحنين إلى إظهار شخصيتها ، والقضاء على كل محاولة لإذابتها أو محوها .

ولعل هذا هو ما جعل هيكل يفسر سر توقيعه على الرواية

باسم « مصرى فلاح » فيقول :

«لقد دفعنى لاختيار هاتين الكلمتين شعور شباب لا يخلو من غرابة وهو هذا الشعور الذى جعلنى أقدم كلمة « مصرى » حتى لاتكون صفة للفلاح إذا هى أُخرتْ فصارت « فلاح مصرى » ، ذلك أنى إلى ما قبل الحرب كنت أحس كما يحس غيرى من المصريين الفلاحين بصفة خاصة بأن أبناء الذوات وغيرهم ممن يزعمون لأنفسهم حق حكم مصر ينظرون إلينا جماعة الفلاحين بغير مايجب من الاحترام ، فأردت أن أستظهر على غلاف الرواية ، التى قدمتها للجمهور يومئذ والتى قصصت فيها صوراً لمناظر ريف مصر وأخلاق أهله ، أن المصرى الفلاح يشعر فى أعماق نفسه بمكانته وبما هو أهل له من الاحترام ، وأنه لا يأنف أن يجعل المصرية والفلاحة شعاراً له يتقدم به للجمهور، يتيه به ويطالب الغير بإجلاله واحترامه(٤) » .

أما العمل الثانى الروائى لهيكل فقد نشر عام ١٩٥٥ وهو رواية بعنوان « **هكذا خلقت** » وقد صدرت بعد غيبة تزيد على أربعين سنة حدث فيها للرواية العربية تطور هائل وعظيم . . والواقع أن هذه العودة أمر يثير التساؤل ، ذلك « أنه ترك الميدان بعد أن اكتفى بزينب ، ومال إلى الصحافة ، والسياسة ، والأبحاث الدينية التاريخية ، ولعل مما يوضح أنه ترك الميدان طائعا مختارا . ماذكره فى «ثورة الأدب» حين رأى : **« أن معالجة القصة تحتاج من الأديب تخصصا ، كالتخصص فى كل أعمال الحياة ، هذا التخصص هو مفتاح النجاح والوسيلة الوحيدة للخصب والإنتاج ، والوصول إلى الثمرة الصالحة الجيدة(٥) »** .

أى أن هيكل رأى أن القصة تحتاج إلى تخصص لا يملك أدواته ، فترك الميدان إلى غيره طائعا ، ولكن حدث أنه أبعد عن رياسة مجلس الشيوخ عام ١٩٥٠ ، ثم جاءت ثورة ١٩٥٢ فقضت على الأحزاب ، فوجد هيكل نفسه فى فراغ لم يألفه ، خاصة وأنه كان قد انتهى من كتابة الجزء الثانى من مذكراته السياسية ، وأسلمه الفراغ إلى هدوء نفسىّ جعله يهتم بصحته وجسمه الذى بدأ الضعف يسرى إليه . وكان يذهب فى الشتاء إلى الأقصر ، حيث التقى ببطلة « **هكذا خلقت** » ويذكر البعض أنها كانت ابنة لأحد الباشوات الذين كانت لهم بهيكل علاقة ، وقد روت له البطلة المحور العام للقصة .

وتدور هذه القصة فى الجو النفسى والاجتماعى الذى دارت فيه زينب وإذا كانت زينب وعزيزة تمثّلان الفتاة المصرية التى تظلمها العادات والتقاليد المتوارثة . . فإن بطلة « هكذا خلقت » تمثل شخصية الفتاة المتحضرة التى أعطاها المجتمع كثيراً من الحقوق الاجتماعية ، وكفل لها بروز الشخصية ، وحرية التعبير عن الرأى ، وهذه المزايا كلها هى مصدر الصراع الذى دار فى نفس البطلة وهدم بيتها . . والصراع الذى تديره البطلة فيمن حواليها ينقلب إلى شذوذ شديد الدرجة ليمثّل ضريبة الحضارة والتطور اللذين لا رابط لهما بالواقع .

هيكل والقصة القصيرة :

القصة القصيرة ليست مجرد قصة تقع فى صفحات قلائل ، بل هى لون من ألوان الأدب الحديث ظهر فى أواخر القرن التاسع عشر ، فقد جاء الأديب الكبير « جى دى موباسان » فرأى أن فى الحياة لحظات عابرة تبدو فى نظر الرجل العادى لاقيمة لها ، ولكنها تحوى من المعانى قدراً لا بأس به . وهذه اللحظات العابرة القصيرة لا يمكن أن تعبّر عنها إلا القصة القصيرة ، وكان هذا من أهم الاكتشافات الأدبية فى العصر الحديث ، لا لأن القصة القصيرة كانت تلائم مزاج موباسان وعبقريته بل لأنها تلائم روح العصر كله ، وأنها الوسيلة الطبيعية للتعبير عن الواقعية التى لا تهتم بشىء أكثر من اهتمامها باستكشاف الحقائق من الأمور الصغيرة العادية المألوفة(٦) . »

الرواية إذن تعتمد فى تحقيق وجودها الفنى على التجميع والإسهاب فى تصوير الحدث ورسم الشخصية . . أما القصة القصيرة فتعتمد على التركيز على موقف معين أو لحظة إنسانية أو فكرة تعنى شيئاً معينا ، تسلط عليه الضوء بحيث ينتهى نهاية تنير لنا هذا الموقف . . فهى إذن وحدة مستقلة تصور حدثا متكاملا ينتهى بنهاية توضح فكرة ما .

ولاشك أن هيكل كان من المساهمين فى تطوير فن القصة القصيرة فنجد فى كتابه « فى أوقات الفراغ » الذى صدر عام ١٩٢٥ . . محاولات يمكن تسميتها بالمقالة القصصية مثل : آبيس ، سميراميس ، خالد أو فى سبيل اليقين ، ساعة واحدة مع محبوب ذاهب ، انتقام من الحبيب . والثلاث الأخيرات

يمكن أن ترقى فى طبيعتها إلى مستوى القصة القصيرة ،

فالأخيرة مثلا تتحدث عن فتاة قتلت حبيبها الذى غرر بها . ونقترب من خاتمة القصة وتطور الحدث فيها لنفاجأ بهيكل يهرب من خاتمة القصة ليذكر أن الحكم فى القضية قد تأجل أسبوعا !!

ونجد أن هيكل قد نشر بعد ذلك قصتين قصيرتين فى « الهلال » عام ١٩٢٧ تحت عنوان : « **حكم الهوى** » و « **الشيخ حسن** » ويبدو أن القرية كانت تتعمّق أغوار نفسه ، فنجد الأقصوصتين تدوران فى بيئة ريفية ، وتصوران حياة القرية بما فيها من بساطة أحيانا ، دون أن تهدفا إلى النقد لهذه الحياة .

ثم قصة « كفارة الحب » التى نشرت فى مجلة « **السياسة الأسبوعية** » فى ٢٩ سبتمبر عام ١٩٣٣ . . وهى تروى فى صورة اعتراف مأساة الزواج الذى يتم دون تعارف أو حب .

فالمحاولات الثلاث تدور فى نفس الدائرة التى دارت فيها زينب من قبل ، سواء من حيث البيئة ، أو مشكلة الحب والزواج والعلاقة بين الرجل والمرأة . وهذه الأقاصيص توضح الدور الذى ساهم به هيكل فى تطوير الأقصوصة وجاءت بعد ذلك عشر قصص هى : **ميراث - يد القدر - الحب الأغر - وفاء - شاهد الملك - لله فى خلقه شئون - بأعمالكم تؤجرون - الأسرة الثانية - الدين والوطن - آباء وأبناء** .

وقد نشرت هذه القصص عام ١٩٥٥ فى مجلة المصور ، ثم جمعت فى كتاب تحت عنوان « **قصص مصرية** » عام ١٩٦٩ وهذه القصص هى التى تشكل موضوع هذا البحث .

وقد قدم لها ابنه « **أحمد هيكل المحامى** » الذى أوضح أن والده بدأ حياته كاتب قصة ، وختاتمتها أيضاً كانت قصة كما يقول **محمود تيمور** .

.بناء الحدث القصصى :

أول ما يلاحظه الدارس فى هذه القصص القصيرة هو أن هيكل كانت تشغله الحياة المصرية عماً عداها . . فإذا كان هناك خط متصل من البدء إلى الختام من « **زينب** » التى صدرت عام ١٩١٤ إلى « **هكذا خلقت** » عام ١٩٥٥ ، ومن « آبيس » فى العشرينيات إلى بقية هذه المجموعة فى الخمسينيات ، فإن ذلك يتمثل فى اهتمامه البالغ بالحياة المصرية فى مختلف صورها وأشكالها . نجد ذلك فى ريف « **زينب** » وطبيعتها السمحة وتقاليدها الراسخة وحبها العفّ البرىء أو فى مجتمع « **هكذا خلقت** » القاهرى الذى عمل فيه التطور ، وفعلت به المدنيّة ما فعلت . .

أى أن هيكل أثناء كتابة الرواية والقصة القصيرة كانت رؤ يته تنصب عميقة على المجتمع المصرى محاولة أن تعبّر عن كثير من قضاياه ومشاكله . وإذا كانت معظم هذه القضايا والمشاكل عاطفية تدور حول الحب والزواج بحكم رومانسية هيكل فالذى لا شك فيه أنه كان يقدم رواياته وقصصه فى جوّ أقرب إلى الواقعية لأنه كان يهتم برسم ملامح المكان الذى تدور فيه الأحداث .

كما نلاحظ على المجموعة التى ضمها كتاب « **قصص مصرية** » والتى تضم إحدى عشرة قصة أن هذه المجموعة التى استوحت ظروفها من طبيعة المجتمع المصرى لم تغفل حتى النواحى السياسية كما يبدو فى قصته « **شاهد الملك** » حيث يصور د . هيكل جانبا من وطأة الحكم العسكرى البريطانى ، إبان الثورة المصرية عام ١٩١٩ ، وكيف كان هذا الحكم يعمد إلى أقسى وسائل القمع ضد الوطنيين وأشد طرقه وحشيةَ ، وكيف كان يلجأ إلى أساليب من الإغراء يسقط بها من لاتقوى نفوسهم على مقاومته ، فيستسلم لإغرائهم أحد الأثرياء الوجهاء . ولكنه لا يستطيع مقاومة عذاب السجن ليعترف على زملائه الآخرين ، وبعد أن يخرج من السجن يجد نفسه فى سجن آخر أشد عذابا ، هو نظرات أهل القرية الذين يقاطعونه هو وأسرته . . ويظل الحصار مضروبا حوله من كل القرية حتى ينجح ثلاثة ملثّمون فى قتله ، والانتقام لأهلهم الذين أدّى اعترافه بهم إلى السجن أو القتل(٧) .

وكأن هيكل يريد أن يقول إن هذا هو جزاء الخائن الذى يسلم أبناء وطنه للمحتلين ، ويضعف أمام الإغراء . وإذا كان هذا هو الهدف من القصة فإنه ليس بمستغرب من هيكل صاحب المواقف السياسية المعروفة .

ولا يقتصر إطار قصص هيكل على تصوير الناحية السياسية فحسب بل تطرق إلى تصوير النواحى الاجتماعية والأخلاقية مثلما حدث فى قصته « **ميراث** » حيث يتخذ من نظام الوقف الأهلى الذى عانتْ منه أسر مصرية كثيرة . . وارتفع النداء مطالباً بإلغائه منذ بداية هذا القرن ، حيث يتخذ منه وسيلة لتصوير جوانب من حياة مجتمعنا وتقاليده وليبين مبادىء هذا القانون من خلال قصة « **عاكف بك** » الذى يؤ من إيمانا عميقا بحرمان البنات من الميراث ، ولذلك يرى أن يوقف أملاكه الواسعة على أولاده الذكور دون الإناث اللاتى يكفل لهن أخواتهن الذكور مايكفيهن . وتوارثت ذريته هذا الوقف جيلا بعد جيل . وتعاقبت الأجيال حيث توارث هذا الوقف شاب رقيق يدعى « عبده عاكف » وقد وقع اختياره على «**هيفاء**»

لتكون زوجا له ، وقد أنجبت له أربع بنات سببن لها الفزع بسبب خوفها أن يذهب الوقف الذى تعيش منه فى بحبوحة من العيش . . وفى النهاية تنجب طفلاً ذكرا تسعد به خاصة بعد وفاة زوجها ، ولكن الطفل صار عاقا ومبذراً بسبب سوء تربية أمه وتدليلها له هو وأخواته البنات ، وبلغت به الدرجة أن رفع قضية ضد أمه وأخواته ليمنع عنهن وقف أبيه .

واحتار القضاة أمام هذا الإبن العاق الذى نسى مافعلته أمه هى وأخواته فأجلوا الدعوى ، ثم أجلوها ، إلى أن صدر قرار بإلغاء قانون الوقف الأهلى ، وعند ذلك أصدروا حكمهم باعتبار ماآل من الوقف إلى عبده عاكف تركة مقسمة بين أولاده جميعا وترثه فيها زوجته[٨] .

ونلاحظ فى قصة « ميراث » أثر مهنة المحاماة فى هيكل الأدبى من ناحية استخدامه للمصطلحات القانونية هذه مثل (**مشروع ذلك العهد يجيز الوقف الأهلى - يقرر أن شرط الواقف كنص الشارع**) .

كما نلاحظ طول المقدمة فى القصة وكأنها تشكل خلفية للقصة وجوها قبل الحديث عنها ، فهو مثلا يقدم لقصة ميراث بقوله : « **كان مشروع ذلك العهد فى مصر يجيز الوقف الأهلى ، وكان فقهاؤه يقررون أن شرط الواقف كنص الشارع فكان كثيرون يتخذون من نظام هذا الوقف وسيلة للتخلص من أحكام الميراث الثابتة فى القرآن الكريم**[٩] » .

وهذه المقدمة أثر من آثار كتابة المقال والاشتغال بالمحاماة . كما نلاحظ أن **هيكل** يستخدم القاموس الحرْفى ، وهذا شىء جميل ، ولكن ينقص من جماله أنه يستخدمه بحيث لا يظهر خادماً لأسلوب أبطاله فى الحوار والسرد كل حسب تخصصه ، وإنما يظهر خادماً له هو كأديب هاوٍ لاينسى حرفته حتى أثناء البُعد عنها .

وإذا كانت قصة « كفارة الحب » وهى أول قصة فى مجموعة هيكل « **قصص مصرية** » تمثل مرحلة النضج الفنى لهيكل ، فإن هذه القصة تأتى فى صورة (**اعتراف**) وهذا يظهر كثيرا فى قصص هيكل كما فى قصة « **آباء وأبناء** » **ونلاحظ** أن الرومانسية تغلّف هذه القصة ، وهو الطابع الغالب على قصص هيكل . ولكن بطلة « **كفارة الحب** » أكثر تطوراً وإيجابية ، فهى تحاول الهرب مما فرض عليها لتعيش لحظات سعيدة مع عشيقها وهى تقول :

« **نعم أحب هذا القاضى وكنت أتمنى أن أكون زوجاً له لا لهذا الرجل الأجنبى عنى ، وإن خلط عقد الزواج بين جسمه وجسمى ، وإن كان بيننا هذا الولد الذى أحبه من أعماق قلبى ويحبه هو من أعماق أنانيته**[١٠] » .

أما فى قصة « **وفاء** » فنجد « **فريد** » بطل القصة الذى يحب ابنة خاله « **عزة** » التى تخطب لشخص آخر أكثر ثراءً بعد أن رفض خاله تزويجها له ، بحجة أنه فقير وغير قادر على أن يوفر لها المستوى اللائق بمعيشتها ، وتمرض « **عزة** » بمرض صدرى خطير ، فتدخل مصحة صدرية لتعالج فيها ، وعندما تسوء حالتها يضطر خطيبها إلى فسخ الخطبة . . وبعد ذلك تتحسن حالة « **عزة** » الصحية ، ويجد فريد فى ذلك مدعاة لفرحه وسروره ، ولكن تسوء حالتها مرة أخرى ، فيعاهدها فريد على أن يظل مخلصا لها بعد وفاتها . وتموت « **عزة** » ويعتزل فريد الناس ثم يعود للحياة ليتعرف بفتاة قريبة « **لعزة** » تدعى « **وفاء** » تحبه من كل قلبها . ولكنه يظل مخلصاً لحبيبته الأولى . . ويعتزل الحياة مرة أخرى فى بيت بعيد بالصحراء . حتى يحمل له الناعى « **خبر موت وفاء** » ولا نعرف السبب الذى جعل المؤلف يختار الموت لبطلتيْه وكأنه يعاقب بطل القصة بسبب عدم زواجه الثانى من وفاء !! ويعيش فريد ليترحّم على عزة ووفاء[١١] .

كما نلاحظ فى قصة « **وفاء** » نوعا من الخطابية لا يتحملها الموقف الأدبى ، ولا التجربة المعبرة عنه . ويبدو أن سبب ذلك يعود أيضا إلى تأثر المؤلف بمهنة المحاماة . . فنجد « **فريد** » بطل القصة يؤكد حبه للحبيبةَ فى عبارات طويلة مثل الخطب - عندما أخبرته بأن خطوبتها قد فسخت ولمحت الفرحة على وجهه فداعبته قائلة : « **هل أنت شامت فىّ ؟** » **فيرد عليها** : « **أنا ياعزة أشمت فيك أنت ، وأنت حياتى وأعز من حياتى وانىّ لعلى ثقة اليوم أن للحب قدسيةً واجبة الاحترام . وهأنذا أقطع لك العهد من جديد أفتقطعين أنت لى مثل هذا العهد صادقة ؟**[١٢] » . .

أما فى قصة « **الحب الأعمى** » التى تحكى قصة « **عارف** » الشاب المرح الذى يملأ أى مكان يحل فيه بالبشاشة والفرح . . . إذ يُفاجأ أصدقاؤه وأقاربه بأنه ينقلب من حال إلى حال آخر ، فقد وقع فى هوى فتاة لعوب جميلة ، أخذ يصرف عليها ببزخ ، ثم تزوجها دون علم أهله . وبعد سنين من زواجه أصرت على الطلاق دون سبب معروف ، وبعد انتهاء شهور العدة فوجىء بزواجها من رجل آخر . . وكان يحكى قصته هذه بينما تستمع إليه صديقة تدعى « **طيبة** » . وما أن سمعت حكايته حتى أغرقت فى البكاء ، ذلك أن قصته تشابه قصتها . واقترح

الأهل على كليهما أن يتزوجا ، ذلك أن المأساة التى جمعتهما قد ترد السعادة لهما . وفعلاً تزوّجا وعاشا فى سعادة بالغة[١٣] .

وقصة « **الحب الأعمى** » كما رسمنا إطارها تقدم من خلال اعتراف البطل (الراوية لها) وجزء آخر يقدم من خلال البطلة (الراوية أيضا) . والكاتب هنا يقع فى عيبٍ فنى ، فهو لا يوضح لنا الأسباب التى دفعت زوجة « **عارف** » إلى تركه ووقوعها فى براثن (جزار) بعد كل هذه السنوات التى عاشها معها وتفانى فى حبها ، ونفس الشىء بالنسبة لطيبة بطلة القصة فلا نعرف السبب الذى دفع زوجها إلى تركها وزواجه من فتاه أخرى .

وهكذا نجد فى هذا الجو الرتيب ، وتلك الأحداث غير المنطقية ، مايحد من قدرة الكاتب على استخدام عنصر التشويق والمفاجأة ، الذى يحدث التوتر النفسى عند القارىء ، ليشعره بالتأزم عند بلوغ الحدث إلى ذروته أو بالارتياح نتيجة التخفف من توترات الحدث فهل هذه الرتابة نتيجة الواقعية التى يحاول أن يضللنا بها هيكل لنأخذ القصة على علاّتها دون بحث عن مبرراتٍ لبعض المواقف الشاذة فيها ؟

إن الاجابة بالإيجاب ليست فى صالح المؤلف . . لأن هناك فارقاً كبيرا بين سرد أحداث حقيقية حدثت بالفعل ، ويمكن أن تكون مادة لصفحة الحوادث فى مجلة أو جريدة ، وبين كتابة فنية لقصة قصيرة تهتم بالتركيز والتحديد كما تهتم بأن يكون الحدث القصصى له منطقه المقنع والمبرر فنيا .

أما قصة « **يد القدر** » – وهى كما يدل عليها اسمها ، فتحكى عن عباس الذى تزوج « **هند** » وعاشا فى سعادة لا ينقصها إلا وجود أطفال بجانبهم يكملون هذه السعادة ، وقد حاولت الزوجة بشتى الطرق أن يكون لها طفل ، ولكن ارادة الله أبت . . وقرر الزوج أن يتزوج بأخرى لتنجب له طفلا . . وفعلا تم زواجه بأخرى وأنجبت له فى المرة الأولى « بنتا » سعد بها ثم حملت مرة أخرى . وفى هذه الأثناء تشاء إرادة الله أن تحمل « هند » زوجته الأولى وتنجب طفلا جميلاً ، وتنجب الزوجة الثانية طفلة ثانية . ويعود عباس ليعيش مع زوجته « هند » .

وهذا كله بمشيئة الله ويد القدر التى يلخصها المؤلف فى قول هند لزوجها : **ترى لو أنك لم تتزوج ضرتى ، أفكان الله يهب لى هذا الغلام الجميل ؟ ويرد عباس : إن لله فى خلقه شئوناً وهو وحده الذى يعلم الغيب وهو أعدل العادلين**[١٤] .

القضية القصصية عند هيكل :

يتفق نقاد الرواية والقصة على أن « **الشخصية** » أهم محور يجب أن يهتم به الكاتب ، وسوف نحاول أن نبين أهم السمات التى أبرزها هيكل فى تصويره لشخصيات قصصه .

يلاحظ أولا على شخصيات هيكل أن معظم أبطال قصصه من الشخصيات النسائية ، والمقصود بها تلك الشخصيات التى تطور الحدث وتؤثر فى مجراه باستثناء قصة (**شاهد الملك**) .

وعناية هيكل بإعطاء المرأة دور البطولة فى قصصه ليس جديداً ، فقد فعل نفس الأمر فى روايتيْه « **زينب** » و« **هكذا خلقت** » . وعلى هذا فإن تكتيك هيكل لم يتغيرّ – وظل حضور شخصية المرأة صورة بارزة تؤكد الرؤية الرومانسية المسيطرة عليه أثناء كتابة الرواية والقصة .

كما نجد أن هيكل لا يهتم كثيراً بوصف النواحى النفسية لشخصياته بشكل واسع وكبير ، كما لا يهتم بالتحليل والتبرير ، وإنما تظل عنايته مركزة على بيان دور الشخصية فى إدارة الحدث وبناء القصة . أى أنه يهتم بتاريخ الشخصية فى القصة أكثر من اهتمامه بتصويرها من الداخل فكرياً ونفسياً .

فنجد بطلة « **الأسرة الثانية** » – رجاء ، تريد الزواج من ثرىٍ لتحقق لأبنائها مستوى معيشيا لائقا ، وزهرة بطلة « **بأعمالكم تؤجرون** » فتاة أذلّ كبرياءها شاب تريد الانتقام منه ، بل إن وفاء بطلة قصة « **وفاء** » تجعل بطل القصة يتصرف فى كل شىء بتأثير من حبيبته حتى وهى جثة فى قبرها ، ويمنعه شبحها من الزواج ممن أراد .

وهناك ظاهرة أخرى هى أن أبطال هذه الأقاصيص محصورون فى أفراد قلائل ، لأنه يركز على الأبطال فحسب . . فالأدوار الثانوية قليلة أو تكاد تكون معدومة فنجد فى قصة « **لله فى خلقه شئون** » أبطالها مرزوق ثم سوسن وأمها حنان .

وقصة « **يد القدر** » لا تتجاوز هنداً وزوجها عباس وأباها وزوج أبيها ثم الزوجة الثانية لعباس .

وفى « **الحب الأعمى** » لانجد غير طيبة وعارف وكل الباقين خلفية للصورة والبطل فى « **شاهد الملك** » فرد بعينه . وهذا قد يتناسب مع فنية الأقصوصة التى تركز الضوء على موقف معينٍ وشخصيات محدودة .

والقضية فى قصص هيكل – فيما عدا قصة « **شاهد الملك** » وقصة « **ميراث** » تتعلق بمشاكل الزواج وأمور الحب . فنجد الحدث يتجمّع حول أب لا يريد تزويج ابنته ، ممن أحبته كما فى

قصة « وفاء » ، أو ابن لا يريد الزواج لأمه بعد وفاة والده كما فى قصة « الأسرة الثانية » ، أو من فتاة فى عمر الزهور لا تريد الزواج من شيخ فى خريف العمر كما فى قصة « **لله فى خلقه شئون** » أو فتاة لا يقبل من غرر بها أن يتزوجها كما فى قصة « **بأعمالكم تؤجرون** » أو فتاة لا يقبل والدها تزويجها من أجنبى كما فى « **الدين والوطن** » .

وعلى هذا المنوال تسير قصص المجموعة فى هذا الترتيب المألوف . وإذا كانت هذه المجموعة قد تناولت موضوعات نعتبرها نحن بمقياس هذا العصر موضوعات عادية . فلابد من التنبه إلى أن الكثير مما يبدو من أحداث هذه القصص اليوم طبيعياً وربما بديهيا لم يكن كذلك فى الوقت الذى كتبت فيه هذه القصص . ذلك أن التطور السريع الذى طرأ على العلاقات الاجتماعية فى مصر ، وعلى العادات والتقاليد التى تشكلها كاد يحجب عنا الشكل الحقيقى الذى كانت هذه العلاقات قد آلت اليه كنتيجة لعصور طويلة من الجمود ، الذى آذن بالانقضاء منذ بدأت البعثات المصرية إلى أوربا تعود فى أواخر القرن الماضى .

التحليل النفسى فى قصص هيكل :

هذه سمة من السمات الفنية التى اعتمد عليها هيكل فى رسم شخصياته ، حيث نجد أن هيكل أجاد استغلال ظاهرة التحليل النفسى لأبطاله منذ وقت مبكر ، وقد ظهر ذلك فى « كفارة الحب » . . يقول : « **كانت تناهز الخامسة والثلاثين صبوح الوجه حلوة الابتسامة أدنى إلى القصر غير بدينة وغير نحيفة وكانت شفتاها المتقدتان تزيدان ذكاء نظرتها وتوحيان بالكثير من المعانى** » .

ونجد مثل ذلك فى « زهرة » بطلة قصة « **بأعمالكم تؤجرون** » فهى تفكر فيما تفعله وقد فقدت عفافها : « **ماذا تفعل ؟ لقد ذرفت الدمع سخينا ليالى طوالا ولكن الدمع لن يرد « أسعد » إليها ولن يرفعها من الوهدة التى تردت فيها . . ليس أمامها إلا أحد طريقين . . إما أن تنتقم من أسعد وإما أن تنتحر** » . وحين تذهب للانتحار تحدثها هواجس شتى وتنتقل بفكرها بين أمواج البحر المتلاطمة وأفكارها المتعارضة . . وبعد طول تفكير وحيرة ، ترتد مشتتة الذهن سقيمة الوجدان[١٥] .

كذلك نجد هذا التحليل فى قصة « **شاهد الملك** » الذى يصفه بقوله : « **وأصبح الثرى الوجيه يعيش حياة كلها خوف وقلق لإحساسه بخيانته الكبرى لشعبه** » .

الزمان والمكان فى قصص هيكل :

يلاحظ على **هيكل** أنه لا يهتم بالزمان قدر اهتمامه بالفكرة التى يعبر عنها ، ليوضح لنا مواقف تكشف عن ظواهر اجتماعية مخلخلة أو مضطربة ، فكأنما ينتقد هذه الظواهر دون أن يظهر لفظ النقد أو الوعظ فى قصصه ، فهى رؤية فنية لا يهدف منها إلى الموعظة إن افترضنا أنه يعنيها .

ويلاحظ أن **د. هيكل** منذ أقاصيصه المبكرة جعل الواقع المصرى ميدانا لها والمشاكل الاجتماعية المصرية موضوعا لها . ولذا نجد عنده أمثالا عامية وان كانت تأتى فى عبارات سليمة بالإضافة إلى الوصفات البلدية فحنان بطلة قصة « **لله فى خلقه شئون** » بعد أن فشل الطب فى إنجابها الأبناء : « **تذكرت صديقات لها تعوقن عن الحمل فى شبابهن ولم ينجحن فى إرضاء أمومتهن فذهبن إلى مراغة سيدى المغاورى ، وإلى كنيسة مارى جرجس وتمرغن بهذه وتمسحن بأعتاب تلك ، فأنعم الله عليهن بالحمل فما ضرها لو صنعت صنيعهن دون علم زوجها**[١٦] » .

و« زهرة » بطلة قصة « بأعمالكم تؤجرون » عندما تذهب إلى أمها بعد أن تكتشف أنها حامل وتصارح أمها بالحقيقة يقول : « **وكانت الأم تعرف قابلة فى قرية قريبة ، لها بمثل هذه الأمور خبرة ، وكانت تعلم منها أن الوسيلة لإجهاض الحامل أن توضع الرحى على بطنها ، وأن تدار حتى تنزل الجنين . . تلك طريقة قاسية ، بل وحشية وقد تؤدى بحياة الحامل قبل أن تتخلص من جنينها ولكن ؟**[١٧] » .

اللغة عند هيكل :

تنوعت الثقافة عند **هيكل** فقد ثقف نفسه أولا وبعمق من الثقافة العربية ثم الإنجليزية والفرنسية ، وعلى هذا نستطيع أن نقول : إن هيكل الأديب يميل فى كتاباته إلى العناية بالأفكار والمعانى قبل الألفاظ مع المحافظة على السلامة اللغوية أو النحوية فهو فى « **ثورة الأدب** » ينص على أن الأديب فى حاجة إلى إتقان اللغة ليستطيع اختيار اللفظ الذى يصلح للتعبير عن القصد تعبيرا دقيقا وموسيقيا معا . كذلك كان هيكل يرى أن دراسة اللغة لا تتصل بالأدب لذاته إلا من حيث هى كساء الأدب ،[١٨]

وأسلوب هيكل فى قصصه يجمع بين القوة والبساطة ، وبين السلامة والسهولة سواء فى السرد أو فى الحوار .

كما فى قصة « كفارة الحب » فتقول البطلة بعد أن زفت لزوج لا تحبه : « وزففت إلى زوجى فلم يك إلا أيام حتى رأيته يبدى لى من صنوف المودة ويغدق علىّ من نفيس الحلى والثياب ماجعلنى كلما أقبل علىّ أبى أقبل يده قبلة شكر وأعترف بسابغ جميله[١٩] .

نجد ذلك أيضا فى قصة « بأعمالكم تؤجرون » فى الحوار الذى دار بين بطلة القصة « زهرة » التى أسلمت نفسها لمن تحب « أسعد » الذى ذهبت إليه تطالبه بالزواج كما وعدها . وكان بينهما هذا الحوار :

أسعد : ليتنى أستطيع فأنت لاريب تعلمين أننى خطبت ، ولا أقدر أن أتزوج اثنتين .

قالت : لكنك وعدتنى بالزواج قبل أن تخطب .

وأجابها : وهل يصح للفتاة الشريفة المتعالية المعتزة بكبريائها أن تسلم نفسها قبل أن يعقد زواجها ؟ ذلك يا فتاتى هو ما حملنى على أن أخطب بعد الذى كان ، فإن مَنْ تبيح عرضها بكرا ، لا تؤمن عليه ثيبًا ومن لى وقد دنّستِ طهر بكارتك ألاّ تدنسى فراش الزوجية ؟[٢٠] .

خاتمة :

يتضح من خلال هذا العرض التحليلى لقصص هيكل القصيرة . . أن مجموعة « قصص مصرية » إسهام متواضع فى تاريخ القصة القصيرة المعاصرة ، لأنه قدم قصصه فى عام ١٩٥٠ بعد أن كانت القصة القصيرة قد قطعت مرحلة متطورة على يد كل من محمد تيمور ، ويحيى حقى ، ومحمود البدوى ، ونجيب محفوظ . . وغيرهم كثيرين .

وإذا كنا نحس فارقا كبيرا بين رواية « زينب » وبين قصصه القصيرة فالأولى رواية جيدة ، ونقطة هامة فى تاريخ الرواية العربية ، بينما هذه المجموعة القصصية متواضعة إلى حد كبير . ولعل السبب فى هذا هو أن هيكل عاد إلى القصة بعد انقطاع طويل فى عالم الصحافة والسياسة والكتابة التاريخية فى إطار الشخصيات الإسلامية . لقد كان هيكل شخصية موسوعية فى العمل والإنتاج ، وربما لو تفرغ للأدب لكان له شأن آخر .

القاهرة : بركسام رمضان

المصادر والمراجع :

أولا : المصادر :

١ - محمد حسين هيكل : قصص مصرية - النهضة المصرية ١٩٦٩ .
٢ - محمد حسين هيكل : زينب مناظر وأخلاق ريفية - دار الهلال .
٣ - محمد حسين هيكل : فى أوقات الفراغ - النهضة المصرية .
٤ - محمد حسين هيكل : ثورة الأدب - النهضة المصرية .

ثانيا : المراجع :

١ - رشاد رشدى : فن القصة القصيرة - الإنجلو (١٩٥٩)
٢ - سيد النساج : اتجاهات القصة المصرية القصيرة - دار المعارف ١٩٧٨ .
٣ - طه وادى : د. هيكل : حياته وتراثه الأدبى - النهضة المصرية ١٩٦٩ .
٤ - طه وادى : صورة المرأة فى الرواية المعاصرة - دار المعارف ١٩٨٠ .
٥ - محمود حامد شوكت : الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث - دار الفكر العربى ١٩٥٦ .

الهوامش :

(١) طه وادى : د. هيكل وتراثه الأدبى ط. النهضة المصرية ١٩٦٩ ص ٣٠
(٢) الفن القصصى : د. محمود شوكت ص ٢٢
(٣) فجر القصة المصرية : يحيى حقى ص ٣٨
(٤) محمد حسين هيكل : زينب - مناظر وأخلاق ريفية ص ٩
(٥) محمد حسين هيكل : ثورة الأدب ص ١٠٠
(٦) فن القصة القصيرة : د. رشاد رشدى ص ٩
(٧) محمد حسين هيكل : قصص مصرية ص ٩٩
(٨) هيكل : قصص مصرية ص ٢٦
(٩) هيكل : قصص مصرية ص ٢٦
(١٠) هيكل : قصص مصرية ص ١٢
(١١) هيكل : قصص مصرية ص ٨٠
(١٢) هيكل : قصص مصرية ص ٨٩
(١٣) هيكل : قصص مصرية ص ٦١
(١٤) هيكل : قصص مصرية ص ٦٠
(١٥) قصص مصريه ص ١٣٩ - ١٤٠
(١٦) هيكل : قصص مصرية ، ص ١١٥
(١٧) هيكل : قصص مصرية ، ص ١٣٤
(١٨) هيكل : ثورة الأدب ، ص ٣٥
(١٩) قصص مصرية ص ٦
(٢٠) هيكل : قصص مصرية ، ص ١٤٠ - ١٤١



وزارة الثقافة
الهيئة المصرية العامة للكتاب
كورنيش النيل - بولاق - القاهرة
" نادى الكتاب "

تعلن الهيئة المصرية العامة للكتاب عن افتتاح مشروع :

« نادى الكتاب »

الذى يضمن لك تكوين مكتبة شخصية فى بيتك من الكتب التى تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب فى مختلف فروع المعرفة (آداب - فنون - علوم - سياسة - اقتصاد - إسلاميات - تراث - أطفال)

طبيعة النادى

١ - تصلك كل شهر قائمة بالكتب المختارة التى يضعها النادى لتختار منها ما يناسبك .

٢ - يضمن لك النادى وصول عشرة كتب فى كل شهر من الموضوعات التى تختارها بسعر التكلفة وبخصم يصل إلى ٥٠ ٪ .

٣ - قيمة الاشتراك فى النادى جنيه واحد فى العام مقابل كرنيه العضوية والحق فى الحصول على مجموعات من كتب النادى المتوالية كل أول شهر .

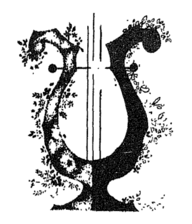
مع تحيات
الهيئة العامة للكتاب
رئيس مجلس الإدارة / د. سمير سرحان

استمارة اشتراك نادى الكتاب

الاسم : ________________

العنوان : ________________

الموضوعات التى ترغب القراءة فيها ________________



الشــــعر

○ الاختيار	عبد الرزاق عبد الواحد
○ المرايا والمخاطبات	محمد سليمان
○ أشياء صغيرة	محمد آدم
○ قبل الشروق	أحمد محمود مبارك
○ اخوة يوسف	محمود ممتاز الهوارى
○ قبل الشروق	أحمد محمود مبارك
○ أغنيتى أنت	عادل فرج
○ الأبحار فى الزمن الخطر	عماد حسن محمد
○ الضحك لحظة السقوط	إسماعيل محمد السبع
○ حكايتان عن الليل الطويل	محمد عليم
○ النقش على تمثال عبد الرحمن	أحمد عبد العزيز
○ الحبيب الذى قتلته	فولاذ عبد الله الأنور
○ رؤى ما قبل السقوط	عماد غزالى

شعر

الاختيار

عبد الرزاق عبد الواحد

« مهداة إلى الشهيد صدام لازم »

كيف صافَيْتَ نفسَكَ ؟
ما قلتَ يوماً سأكتبُ إلاّ تَملَّكَكَ الخوفُ
كلُّ البدايات تُفضى لنفس النهاية .
لكنَّك العمرَ تفزعُ من معبرِ الموت بينهما
كيف صافيت نفسكَ ؟
كنتَ توقظ أسئلةً يقشعرُّ لها القلب
حتى ليصبح جلدُكَ غابةَ شوكٍ
وتبحثُ عن أيما مأمنٍ فى جوابٍ تحاولُهُ
والقصيدةُ تنمو
تمد أصابعَها فى جميع الشّروخ التى
فتَّحَتْها الهواجسُ
تورقُ
تلتفُّ أغصانُها حول روحكَ
تغدو وبينك والموت نبضةُ قلبٍ
وينبضُها
كيف صافيت نفسك ؟
إنَّ الهواجسَ غافيةٌ
والمخاوف أرضيتَ جلدَكَ من فوقها
فهى آمنةٌ
هل ستوقظُها ؟
ــ بل سنكتبُ
أدرى
وأدرى بأنّى أحاول أن أتجنَّبَ هذا الأسى
عبثاً

أتُكابرُ ؟
جاوزت خمسين عاماً
وها أنت ذا
كلَّما قلتَ شعراً تَجبَّرتَ
حتى كأنك من حجرٍ
وتكبَّرتَ
حتى كأنّك تلبسُ جلَد أخيل
ودافعتَ أدنى الوساوسِ لا ترتقى كبرياءكَ
رعدتُها
خائفاً كنتَ ؟
أم بطلاً ؟
إنّ أبطالَ أهلكَ لا يدَّعون ألوهيَّةً
أرقوا . .

قلِقوا . .
عاشروا فى الخنادق كلَّ تفاصيلِ أحزانهم
ومسرّاتهم
ثمَّ حين يجيئهم الموت
كانوا يلاقونَهُ بشَراً
ــ لا . .

مِن يجروء أن يزعمَ هذا ؟
إنى أبصرتُ مصارعَهم
ورأيتُ إليهم
يركضُ واحُدهم
ومنيَّتُهُ تركضُ هاربةً
حتى يمسكَها
فيصيح بأعلى صوتٍ :
هذا موتى
ويموت . .

من يجرؤ أن يزعمَ أنَّ بنى أمّى ماتوا بشَراً ؟
أفأستَنطقُهم ؟؟
مَن يرضى منهم أن يتخلّى عن مجدِ شهادتهِ
فيكلّمنى ؟

غَير أنى أبصرت محمود
وهو يشدُّ على موتِهِ بأصابعِهِ العشر
كان يحدّثنى ويمجُّ دماً
وتوسَّلتُ أن يستكينَ ولو لحظةً . .
كان مجدُ العراقِ بأجمعه يتدفّقُ من فمهِ
كيف أملك إسكاتَهُ ؟
ــ ها أنت بدأتْ
فى لحظةٍ نسيتَ ما حولك
أغلقتَ كلَّ منفذٍ يوصلُ منكَ أو إليك
فى لحظةٍ تصبح عملاقاً وأنت الذَّبيحْ
تغدو بثقل جبل
وكنتَ قبل لَحظاتٍ ريشةً تعصف فيها الريحْ

شكَّلْتَ اللغةَ الآن فيأَلقْ
ونشرتَ الكلماتِ بيارقْ
وتحفَّزْتَ لتَقتلَ أو تُقتَلْ
ــ أوقفْنى إن تجرؤ
لم أملكْ أن أوقف محمود
رغمَ كلِّ التوسُّلِ
بالموتِ خطَّ قصيدتَهُ
قلْ لدَفقِ الشهادةِ أن يسكتَ الآنَ
إن تستطعْ
وهَبْكَ استطعتْ . .
هَبْكَ مزَّقتَ هذى السطور
وكسَّرتَ هذا القلمْ
هبْكَ ألغيتَ هذا الألَمْ
إنَّ محمود ما عاد جرحاً ودَمْ
إنَّهُ الصوتُ فى داخلى . .
كلُّ حشرجةٍ
كلُّ حرفٍ وكلُّ اختلاجٍ بأوصالِهِ
صار بعضى
يومُ أقضى
بعضُ محمودَ فى داخلى سوف يقضى
ولهذا سأكتبُهُ

ـ وإذن أنت منشغلٌ
ـ سأدوّن كلَّ ارتعاشاتِهِ
ـ وإذن فجميع الذىِ قلتَهُ عبثٌ
كلُّ مكرمةٍ قالها وهو ينزَعُ
ـ صافيتَ نفسَكَ !
ـ من أين آتى بتلك المروءةِ محمود ؟
والوجعُ المتكبّرُ حدَّ التألّقِ
من أين آتى بهِ ؟
ـ عبثٌ . . عبثٌ . .
ـ إننى أسمعُ الآن صوتَك
أبصَرُ جحظةَ عينيك
شكلَ انطباقةِ فكّيك
والدمُ ينبعُ من منبتِ الضّرسِ فى الشفةِ المستقرَّةِ
بينهما
وأنت تواصلُ تسجيلَ صوتكَ حرفاً فحرفاً بذاكرتى

أفتذكرُ محمود كيف بدأتَ حديثكَ ؟
حدَّقتَ فىَّ
إلى الآن أجهلُ إنَ كنتَ أبصرتَنِى فتحدَّثتَ
أم كنتَ تهذىِ
ولكنّنى أتذكّر حرفاً فحرفاً جميعَ الذىِ قلتَهُ . .
نظرتَ إلىَّ مليّاً
كأنّك تذكرنُى
أو كأنّك تُنكرنى
ثمَّ قلتَ وعينُكَ شاخصَةٌ :
كنتُ أصرخُ
لا أتذكّر ماذا نطقتُ
ولكنّنِى كنتُ كالوحش أصرخ . .
كانوا مئاتٍ ،
وكنّا بشِقٍّ ثلاثةَ مستوحَدينْ
ميّتٍ . . وجريح يحاول أن يتخلَّصَ من يدِهِ
بعد أن ظلَّ لا شىء يُمسكها
غيرَ جلدةِ مرفقها

كان يشتمُ
لكنّه ظلَّ يطلق نيران رشّاشِهِ
حين حاولت تضميده صاح بِى غاضباً :
دَعْ يدىِ
إنَّ خزّان رشاشتِى فارغٌ
فأعنِّى على ملئِهِ
لم نكن نَبَيِّنُ منهم سوى خبط أقدامهم فى الصخورْ
وصراخهمو بين دفقَّةِ نارٍ وأخرى
حين ناولتُ جسّام رشّاشَه
لم يمدَّ يداً
لم يُجبْ حين ناديتُهُ
فصرختُ
وأطبقْتُ كفىَّ فوق الزنادَين
أصرخُ والنارُ تصرخ
حتى سكتْنا معاً
فى ضياء الغَبَشْ
كنتُ منكفئاً . . غائم المقلتينْ
أتأمَّل أكوامَ قتلى أمامىِ
وفى خندقىِ جثتين

أتراني تجبَّرَتُ محمود . . ؟
هل قلتُ عنك ولو خبراً أنت تجهلُهُ ؟
هل رسمتُ ولو صورةً أنت تنكرها ؟
أفبالغتُ فيك فحملّتُ تلك المروءةَ وزر ادّعائىِ ؟
محنتى هذه الآن أم كبريائىِ ؟
أنَّ خمسين عاماً من الهَمّ ،
خمسين عاماً من الدمع والدم
خمسين عاماً تقاتل عن نفسها
أنّها وجدتْ لحظةَ الصدق
فانفجرتْ كلُّ أورامها
أتقبَّلُ كلَّ نتائجها الآن
حتى ولو كان موتاً كموتك محمود . .
ـ ما أسرَعَ ما تركض للموت
تختصرُ الدربَ إليه
وتهيم عليه

كأنَّ الموت كذا . .
شربةُ ماءٍ تشربُها
ثم تغفو
وتنهض من بعدها بطلاً . .

هكذا تتجبَّرُ
تأتى لأقسى التجاربِ
تمسكها من نهاياتها
أفتعرفُ أىَّ المسالك يسلك من يقبلونَ
على الموت ؟
ـ أعرفُ صدام لازم
لم يأتِهِ الموتُ فى غفلةٍ
أو بطرفة عَينٍ
ولا اختصرَ الدَّربَ
إلا بمقدار ما خطَّ تلك الرساله

رضعَ الموتَ فى متناولِ جرأتِهِ
ثمَّ حاصَرَهُ
ـ وتوهَّمْتَ أنَّ شهادتَهُ محضُ موتٍ
كأنَّ المسافةَ بينهما ليس فيها سوى
وقعِ أقدامِهِ
ـ الويلُ لكْ
ما قال ما تقول حتى الله
كأنَّما كُلِّفتَ أن تُفرِغَ حتى الموت من فحواه

أيُّنا الآن متَّهمٌ بالتَّساهُلِ ؟
هذى القصيدةُ وهيَ تقطِّعُ أوردتى
ثمَّ تمطرها واحداً واحداً ؟
أم وميضُ اتِّهامِكَ
يبرقُ لكنَّهُ خلَّبٌ ؟

يمكننى أن أتجنَّبْ
يمكننيَ أن أسكت
لا أُغضِبُ أو أغضَبْ

يمكننى أن أُسدلَ جلدى فوق هواجسىَ الآنْ
ياما أبَصرتُ الشيطانْ
يلعَبُ فى الأسواقْ
بكلِّ ما يُعرَض من أوراقْ
قد يربح الرِّهانْ
لكنَّه هيهات يستطيعُ أن يصرخ مفجوعاً من الأعماقْ
يا عراق !

وصدام لازم شقَّ بصرختِهِ رئةَ الأرضِ أجمعها
أفتُوهِمُ نفسكَ أنِّى أختصَر الدَّرب ؟
أبحثُ عن أيِّماَ جثَّةٍ لأُرسِّمها بطلاً ؟

يا رصاصاً على كلِّ أرضٍ يطيشْ
كم نفذتَ إلى قلب مستضعَفٍ
كان أقصى أمانيِّه أن يعيشْ !

ولكنَّهُ الدرب
لكنَّها لحظةُ المعبَرِ الصَّعب
كلُّ ما كان بعد رسالة صدام لازم
كان الصَّدى
والرسالةُ كلُّ المدى

ما الذى جالَ فى ذهنِ صدام لازم لحظتَها ؟
بعد أىِّ صراعٍ
وأىِّ معادلةٍ
صار موتُكَ صدام لازم عِدْلَ حياتكَ أجمعها ؟
عِدْلَ أهلِكَ ، بيتكَ . . الذكريات المحبّبن
أدمعِ زوجتك الأمِّ ، بسمةِ شمسِ الصباح لعينيك ،
ضحكةِ أطفالك الآمنين . .
كلُّها أصبحتْ طَرَفاً
والعراقُ تلألأ فى طرفٍ
وتوسَّطَ موتُكَ بينهما

وتَوازَنْتَ . .
لحظةَ بدْءِ الرسالةِ صدام لازم
كنتَ تُسمِّي لكلِّ المروءاتِ أسماءها
كلُّ شيءٍ غداً حلُماً
غير شيئين كانا الحقيقةَ أجمعها :
العراقُ وموتُكْ

ثمَّ يسألني هاجسي :
كيف صافَيْتَ نفسَك ؟
هل كنتَ صافيتَ نفسَك صدام لازم
حين تخيَّرت ؟
أم كان مجدُكَ أنَّك ألغيتَها
ووضعتَ العراقَ بديلاً ؟ !

العراق : عبد الرزاق عبد الواحد



محمد سليمان

شعر | المرايا والمخاطبات

مرآة :

تاج من النار يطفو على المدخنة
وجذوعٌ . . مُشَتَّتةٌ فى رماد العيونِ ،
وكنا نقاوِم أوقاتَنا بالنعاسِ ،
يُطلّ القطارُ على قريةٍ
فتلوذ الجواميس بالصمتِ ،
ترشق آذانَها فى الفضاءِ
وتندسّ فى وَجَلٍ ،
واليمامُ يغادِر
ينسى تسابيحَهُ ويحلّقُ
والقططُ المنزليةُ فوق السطوحِ ،
وخلف النوافذ ترتق أحلامَها وتئن ،
رجالٌ على حافة العمرِ . . يَرْمون أسنانَهم
يحفرون . . يُنيمون نخلَتهم فوق حدّى قناةٍ
وكنتُ أحدِّقُ . . .
أقرأ أيامَهم وأسافرُ
أصعد فى رجرجاتِ القطارِ
وأضحك من لحيةٍ تستطيلُ ،
وتَنْبتُ فى عتبات البيوتِ ،
يُطل القطارُ على قريةٍ . .
وحقول من الماءِ ترقص فيها التماسيحُ ،
والملِكات ،
فألْتفُّ باسمى . .
وأقعد فى حلقات الدخانِ أشق جُذوعاً
أمدِّدُها بين ضوءين ،
أستقبل الناطحاتِ ،
أدس يدى فى رمال الحقيبةِ ،
حين تمد الرياح أصابعَها فى القطارِ
فتكنس ألسنةَ الراحلين ،
وأبقى وحيداً . . . .
أقص على حَجَرات الرصيف
حكايا السَّفرْ .

مرآة :

كان الجندىُّ غريقاً فى مقعده
شارتهُ تُمسك خُبزا ،
وعصافيرَ دمٍ ،
وفضاءً ،
والسيدةُ السمراءُ تعلق فى أذنيها قمرَ الرملِ ،
وتقرأ سوَرَ القهوةِ

والأطفال يلفّون خناجرَهم فى أوراق الدرسِ
وينطلقونَ .
وكنتُ أفتّش عن قُنبلةٍ فى قدمىّ
أفتّش عن قنبلةٍ . . .
وأُصَلّى . . لمياه غافيةٍ
أسحب من ذاكرتى ورقا مُصفراً
أسحب شجرا
أعضاءً للتأنيثِ وأعضاءً للتذكيرِ .
وأقفزُ . . حين . . يميل الجندىُّ
فتهوى نارٌ من عينيه ،
ونارٌ من أذنيه ،
وأغربةٌ . .
فأقص على نفسى قصصاً
وأنامُ . . .
أنامُ
وأخطو .

مرآة :
« حين تقعد الريحُ على حافة النافذه
أستند إلىَّ وأكتبْ
سيدى النهرْ
الغربانُ هناك
سيدتى الشجرة
الغربانُ هناك
إستندتُ إلى البحر غرَّرَ بى
واستندتُ إلى الصخر غرَّر بى
واستندتُ إلى الحرفِ شق ذراعى
مُسَلّح أنا بالخوفِ والدخان والقسوة . .

أرتعشُ قليلاً
حين أدس الصرخة فى صندوق الريحِ ،
تسافر خلف الوجع الأعشابُ ،
يسافر طفلٌ فى العائلةِ
أرى الأشجارَ تحدِّق فى الكلماتِ ،
تمديداً

وتفك خيوطَ الوجهِ ،
أرى الأنهارَ تغادِر غُرَفاً
تنحاز إلى قطط الحاراتِ
فأُسْكِتُ خوفى
وأميل على النافذةِ
أُصَوِّبُ نحو جناحٍ مفرودٍ فى القلب ،
أُصوِّب نحو غرابٍ يتلصَّصُ فى الميدانِ ،
وأكتبُ فى ورقات الريحِ
أنا مُنْتظِرٌ . .
حدى لهبُ العشق
وقوسى غضبٌ .

ويُصَفِّرُ عامٌ
وهو يجُرُّ صناديقَ الرمل على ساقىَّ ،
يُصفر عامٌ
ويئن على خَشب الشباكِ
يُصَفِّرُ . . والغربانُ على أعمدة الجسرِ ،
تحدِّق فى الشرفاتِ
تلُفّ الماءَ بأجنحةٍ ومناقيرَ ،
فأقعد فى النافذةِ أمدُّ الصرخةَ ،
أسكب فى صندوقِ الريح دماً . .
وأقولُ سيقرأ هذا النهرُ
ستسمع تلك الشجرةُ ،
أُضرم غضبى . .
وأهزّ الغيمةَ ،
أطعن وجعاً يتلوى فى العينين ،
ومطرا من أغربةٍ
وأقول سيأتونَ
أنا مغروسٌ فى ذاكرة النهرِ ،
وأحداق الأشجارِ ،
عناوينى فى أرجلهم

ويُصَفِّرُ عامٌ
يتدلى فى الحاراتِ بلا فاتحةٍ
يتلوى . . .

ينفث رملاً . . . ،
ووطاويط
فأغلقُ نافذتى .

مخاطبة :

أقومُ
أو أنامُ .
أو أدور فى زجاجةٍ ،
أنا الذى رأيتُ أيها البعيدُ ،
هاهى الجهاتُ تحت القلبِ
هاهى البلادُ ،
سافرتْ بىَ البحارُ لم أُرِقْ رجلىَّ فى سفينةٍ
ألقيتُ وردةً علىَّ حينما وقفتُ خارج الصفوفِ وانتبهتُ ،
نجمةٌ فى الصَّفِّ . . . ،
قريةٌ تطوفُ ،
ترعةٌ تشد خلفها اليمامَ ،
حينما سألتُ قال لى الفؤادُ ،
لا تدعْ للظن سِكَّةً إليكَ ،
إنهم يمشونَ
تهجر البلادُ نفسَها . . !!
ويستريح من أحشائه البدَنْ .

مخاطبة :

فى وسْعكَ الآن أن تستديرَ ،
فلا ماءَ فى النهر لا ظلَّ للشجراتِ

وفى وسعكَ الآنَ
أن تتخفَّفَ ،
تسقط أعداءك النائمين على حافة القلبِ ،
مستسلمين لتيجانهم ووقارَ الخطيئةِ ،
فى وسعكَ الآن أن تتفتَّحَ ،
تستقبل الفجرَ فى وجعٍ
وتصدُّ الشوارعَ
ترمى إلى حجرٍ فُلَّةً
وتشق الجحيمَ
تخلِّصُ أرضك من لغةٍ لا تضىء السواعدَ ،
فى وسعك الآن أن تقرأ البحرَ ،
تهوى وتقرأ
تطفو وتقرأ
صوتُك فى شبكاتِ الفضاء يُبلسِمُ ريحاً
ويستدرج الطيرَ
فى وسعك الآنَ
أن تترجَّلَ ،
تأوى إلى جبلٍ
تتهدَّلُ منه المياهُ
تُمشِّطُ شعرَكَ ،
تَنْهَزّ فيكَ
تزيح الطحالب والميتينَ ،
فتبدأ من أوَّلٍ . . .
كانِساً زمناً
ومقيما على أذرع الماء بوّابةً للفَرَحْ .

القاهرة . محمد سليمان

أشياء صغيرة

محمد آدم

(طُقُوس)

نظر الرجل الأَشْيَبُ صَوْبَ الكَازْوَرينَا
العَالِيَةَ ،
ولوَّح بذراعيه لسيِّدةٍ تَعْبُرُ جِسْرَ
النَّخلِ ،
وتَنْسِجُ مِعطَفَ قُطْنٍ شتْوىً ،
وتُغَنِى أُغنِيةً -مُتَكَرِّرةً- مَرِحَةْ ،
« نَامْ . . . .
يَا . . . حَبِيْـ . . . بِـيْ . .
نَا . .
اَمْ
نَامْ . . .
يَاحَبِيبِىْ . . .
نَامْ »
لِصَبِىٍّ ، يَتقَلَّبُ فَوْقَ فِراشِ القشِّ ،
وأَوْراقِ الحَلْفَاءِ
الخضْرَاءِ ،
الخَشِنَةْ ،
سَارَ لِعدّةِ خُطُوَاتٍ ،
الآن سَتُمْطِرُ ، . . . .

أَخَذَ العُصْفُورُ البَرّىُّ ، يُنَقِّلُ خُطْوَتَهُ ،
مُخْتَالاً ،
تَحْتَ بساتِينِ اللَّوزِ ،
وأَشْجَارِ التِّينِ ،
تَوَقَّفَ بُرْهَةً ،
ثُمَّ اهْتزَّ ،
ودار حَوالَيهِ ،
وراحَ يُنفِّضُ مِنْ فوقِ جناحيهِ ،
البُنيين ،
القَطَرَاتِ البيضاءَ الدّافئةَ ،
لِمَطر الليْلِ الدّاكِنِ ،
كَانَتَ أَشجَارُ الكَازْورينَا ،
عَالِيةً ،
تَطَّاوح . . مُثْقَلَةً بِالرِّيح ،
وبِالثَّلج ،
المتعلق بِذُؤ ابَتِهَا ،
مُنْهَمِراً ،
طُولَ اللَّيلِ ،
وكَانَ الطِّفْلُ الراقِدُ فَوْقَ فِرَاشِ القَشِّ ،
وأَوْرَاقِ الحَلْفَاءِ

الخَضْرَاءِ
الخَشِنَةْ ،
يَنْظُرَ صَوْبَ الشَّمْسِ المُتَسَلِّلَةِ ،
إلى سَطْحِ المِرْآةِ ،
المُغْبَرِّ ،
يُتَابِعُ أغنيةً ـ مُتَكَرِّرَةً ـ مَرِحَةْ ،
« نَامْ يَاحَبيبى نَامْ
. . . .
. . . .
نَامْ يَاحَبيبِى نَامْ »
قَالَ الرَّجُلُ الأَشْيَبُ :
حِينَ يجىء الصُّبحُ ،
سيفردُ هذا العصفورُ جناحيهِ
وَيْرقُدُ تَحْتَ الشَمْسِ ،
لِيَنعْمَ بِالدِّفْءِ
وبالحُرِّيةْ ،
لَوِّحَ لِلكازْوَرينَا العَالِية ،
وللِسَّيِّدةِ ،
تُغَنى أُغنيةً
ـ مُتَكَرِّرةً ـ
مَرِحَةْ
« نَامْ . . .
يَا . . . حَبِيْـ . . . بِى . . .
نَا . .
امْ »
أَحْكَمَ أَزرَارَ السُّتْرَةِ ، حَوْل الرَّقبةِ ،
ثُمَّ تولى للظِّلِ المُصْفَرِّ ،
فضحِكَ الطِّفْلُ ،
وكانَ العصْفُورُ الرَّاقِد فَوْقَ فِراشِ القَشِّ ،
وأَوْراقِ الحلفاء
الخضراءِ
الخَشِنَةْ ،
يُولجُ فى فَمِهِ المِنْقَارَ ،
ويَقفِزُ ،
ثُمَّ يحطُّ على قَدَم الطِّفْلِ ،

وكَانَتْ كُتَلُ الغَيمِ ،
مُعَبَّأَةً ،
تَرْكُضُ ، وتُغَادِرُ أَبْنيةً ،
وَمآذنَ . . . ،
وقِلاَعِ . . . ،
وَترحَلُ نَحْو نَهاية لا شىء .

(قَنَّاصٌ)

قنَّاصٌ يبعُدُ عَنْ دائرة البَحْرِ
بمِترينِ ،
ومِدْفَعُ قناص ، يبعد عَنْ
حُلْمِ القَلْبِ
بِثَانِيةٍ ،
هَلْ جَاءَتْ زَهْرَةُ دُفلى ،
بالأطفال
إلى المَلْجَأ ؟
أَمْ أَنَّ رَصَاصَ القَنَّاصِ ،
تَوَلَّى
تَوْزِيعَ الخُبزِ المُعْتَادَ
عَلى جُثَث الشُهَدَاءِ ؟
القَنَّاص ، يُنَظِّفُ ماسورةَ
مِدْفعِهِ ،
بِدِمَاءِ الأطفالِ ،
(كانوا ينطلقون ـ بطيَّاراتِهِمُ
الوَرَقيةِ ـ
فَوْقَ الجِسْرِ ،
ويتحدثُ بَعْضُ الأطفَالِ
إلى جَارَتِه ،
مُحْتَدّاً ـ
أَنْ تَفْتَحَ شُبَّاكَ الشُّرْفَة
كَى يَرَاهَا
لَوْ لحْظَة
قَبْلَ القَصْفِ)
هَلْ مَاتَتْ سَوْسَنُ ، قبْلَ حِليبِ
الصُّبْحِ الدَّافِىءِ

سَيِّدَةٌ ، تَتَخَبَّطُ فى الدَّمِ المَنْزُوفِ
الحَارِّ ،
قُبَيْلَ الفَجْر ،
بَجَنْب الرضاعَةِ
مَلأْىَ
بدماء الطِّفْلِ
وتنظر صُوَرَ الشهداء
معلَّقَةً ،
فوقَ جدارٍ مهدوم
والقنَّاصُ ، يسلِّمُ نوبَتَه ،
كَىْ يَبْدَأَ
آخرُ فى القصفِ

(مُحَاولة)

فى الحديقة ،
بين الممرّاتِ ، والشجر الكستنائى ،
كَاَن يعُدُّ الفَرَاشاتِ ،
طَائِرةً ،
ويُحاول أنْ يَتَصيَّدَ ،
واحِدَةً ،
فَجْأةً ،
كانت الممرَّاتُ مُظلمَةً ،
والفَرَاشَاتُ ،
أسْرَعَ ،
من وَمْضِهِ البرْقِ
والشجرُ الكستنائىُّ ،
يحملُ
كلَّ فِراشِ الحديقَةْ .

القاهرة : محمد آدم

شعـر

قبـل الشـروق

أحمد محمود مبارك

كفكفى دمعك الآن . ،
حانَ . ،
رحيلُ الزمان الحزينِ . ،
وحان إيابُ هديلِ الحمامِ لسمع السنين . ،
وحان مرورُ شفاهِ الربيعِ على صفرةِ الياسَمينْ

إنها رحلة العمرِ . . ،
جُبْتُ الدروبَ التى كل أنهارها . . ناضباتٌ . ،
وكل الثمار بأشجارها . . جمراتٌ . ،
وكل الهواء بأرجائها نفحةٌ من لهيبٍ . ،
وجبتُ البحارَ التى مدد الأخطبوطُ مئاتِ الأيادى بها ،
والهلاكُ يعشّش فى مائها . ،
والظلام استوى حاجباً شطَّها . ،
ثم أصبح لم يبقَ بين تلامس رمشى ورمشكِ فى قبلةٍ ،
غير دربٍ قريبْ

كفكفى دمعك الآن .
آتٍ إليكِ
ويصحب خطوى شعاعٌ . ،
يزيل غبارَ القتامةِ عن وجنتيكِ ،
ويصهر تلك القيودَ التى أرهقت ساعديكِ . ،
ويزرع أزهارَ نورٍ على ضفتىْ مقلتيكِ
وبين ضلوعى يراعٌ
سيكتب فوق جبين السنين . ،
لكى يقرأ العاشقونَ ،
اذا ما طوانى المنون ــ حكايا . ،
تعيش برغم نزوحِ قطار الليالى
وتطعم ضوءَ اليقينِ ،
إذا ما اعترته غيومُ الزوالِ
وتلقى النذيرَ على مسمع الظالمينْ ،

الإسكندرية : أحمد محمود مبارك

شعـر

إخـوة يوسف

محمود ممتاز الهوارى

١ -

لست سعيدا . .
لا فى الحب . .
ولا فى الحرب . .
لاتسألنى . .
كيف أضلّ الليل خطاك . .
واسأل قبلى . . إخوة يوسف . .
لِمَ ألقوه هناك . . بعيدا
ينشج فى الظلماء . . وحيدا
يذرف دمع العين . .
ودمع الروح . .
ودمع ضياع الحب
وأسألْ أيضا . .
قاع الغربة . .
قاع الجب
علَّك تسمع فيه وجيبا . .
أرحم من دقات القلب

٢ -

قال أخ لأخيه الثانى :
لن أتراجع حتى آخر قطرة زيت
قال الثانى :
لن أتصالح . .
حتى آخر حَجَر . .
يسند ركن البيت
قال الأول :
ـ وهو يشد إليه زنادا ـ
سوف أقاتل . .
حتى آخر طفل يولد . . !
قال الثانى :
وأنا أكثر منك عنادا
سوف أحارب حتى آخر أم توجد
قال صديق للأخوين . .
« يلقى تحت القدم رمادا »
وأنا أبقى بجوار كما . .
أفتح للأسلحة مزادا
حتى آخر ومضة زيت
حتى يسقط كل البيت
حتى الموت !

« ومضى يطلق من فوهة الوجه دخانا . .
للأعلى . . مكتوم الصوت »
. .

- ٣

لست سعيدا . .
لاتسألنى . .
قطع الإخوة . .
من أعماق القلب وريدا .

محمود ممتاز الهوارى



عـــادل فـــرج

شعر | أغـنيـتى .. أنـتِ

أتـسـألـين .. أنـا أهـواك فـاتـنـتى
وأسْتَحِثُّ إلى لقـيـاك حلم غـدى
بكـل خـفـقـة قـلب جئت أرسمـهـا
فـوق الصباح عـلى الأهـداب كـالأبـد
وكـل رِعْشـة حُـبٍّ إذْ تُجـاوبـهـا
تُـرجِّـعُ الشـوق فى أعمـاق مُـنـفـردِ
وحـدى .. وألقـاك يـاأحـلى من انتظرت
عينـاى من زهـرات الحسـن بـين يـدى

وأسـتـفـيـق عـلى مـرآك . أى هـوى
يُفتِّـحُ العمـر عن عيـنين كـالقـدر !
تـرقـرقـان لىَ الـدنـيـا ، وأعجبُـهـا
أنى أرى بهـا صـبحـاً مِـنَ العُـمْـر
يَـلُوحُ لى كـيـدٍ تمـتـد حـانـيـةً
نـحـوى ، تـطوّقـنى فى حـضـنِ مُقـتدِرِ
وأسـتـعـيـدُ صبـاىَ الحـلو بـين يـدٍ
خضـراء .. مـدّت ظـلال الحُب والخضر

تجـدّدت كـل أحـلامـى التى اختبـأت
وغـردت بعـد صمتٍ أعـذب الغـزل
تـدفـق الحُبُّ فى أنـفـاسـه فـسـرى
يُـذيب فى شفتيْهِ الشّـوقَ .. كـالقُبَـلِ
وأتـرع الكـأس أنـدى منْ مُعتَّـقـةٍ
ثُمـالَةَ الـوحى .. منْ شعر ومنْ أمَـل
وشـاع فى قـلبىَ الـظّامـى تـدفُّـقـهُ
فَتَمْتَمَ الـوَجْـدُ : هـذا النبعُ فـانْتهـل
أميـرةَ الحسن ، لـو تـدرين كيف أنـا
وكيف أحْضنُ سـاعـات الهـوى وحْـدى ؟
أسـامـر الـنجـمَ فى لَـيْـلى ، وأنْـشـدُهُ
من وحى عينيكِ نجوى الحبِّ والسُّهـدِ
وأنتِ فى هـالـةِ البـدر الـوضىء رُؤىً
نَـشْـوى .. أُلملمُ من آثـارهـا مجْـدى
كـأنمـا لـفـتـات الـنجـم راعـشـةً ..
عينـاك .. مَسُّهُـما قـلبى مِنَ الـوَجْـدِ

تـسـتـلهـمـان نـجـائى سـرَّ أغـنـيـةٍ
غـنيـتهـا والـدُّجى يُصْـغى إلى صـوتى
والحب يحمـل آفـاقـى التى انْـسـربتْ
فى الـليـل تمـلأ عَـنِّى مُـقْـلَةَ الصَّـمْـتِ
وتـسـتـثـيرُ شـعـورى فى تـلهـفِـهِ
كـيـما يُـغـنى هـوانـا أيـنـما سـرْتِ
هى العواطف .. فى مسرى الجمال شدتْ
مـن فـتـنـةٍ ــ إنمـا أغـنـيّـتى .. أنـتِ

البقاشين ــ كفر شكر : عادل فرج عبد العال فرج

الإبحار فى الـزمن الخطر

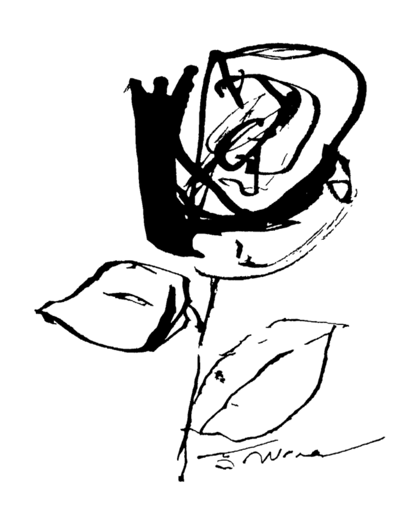
عـماد حسن محمد

يا صاحبتى
أنا لا أملك إلاّ قلبى
بعض الخبز الجاف . . .
. . كثيراً من أشجار الحزنِ . . .
. . وشيئاً من زهر الليمون
حزنى طيرٌ . . .
. . . يصحو عند غروب الشمس
يلقط من عينيكِ الحب . . .
. . . وحين يطلّ الليل . . .
. . . يسافر فى دمىَ المسكوبِ على كفيكِ
يعود إذا ما التأم الفجر . .
ينامْ
أمّا زهرى . . .
. . . فهو جراح الليل . . .
سَليه الآن عن الموت وعن بعض الحكمه

ــ إنى قد هيأت عيونى
كى تنغرس عيونكِ فى تربتها
واستحضرت الغزم وأدعية السُّقيا
ــ يا صاحبتى
صدِئ . . كل الداخل فى أزمنتى
صدِئ . . كل الخارج من أزمنتى
كيف أقاوم هذا الصدأ . . .
. . . وأنتِ أخذت السيف . . .
وقرص الشمس . . .
. . . تواريخ الأيام
ــ أتعهدها بالحبِ وبالصبرِ وبالِـ . . .
لا تنبت إلا الترحال
ــ يا صاحبتى
أدخل فى عينيك البحر
أكسـر كـل محاور عمرى الملقى بسراديب التيه على

الكفين . . .
. . . أموت
أخرج لا تحملنى غير زوارق موت . . .
. . . لا تسترنى ورْقة توت
ـ « إنا أعطيناك الكوثر »
ـ ياصاحبتى
هذا زمن الشىء الضائع
من يحملنى للأرض المسروقة من تحت القدمين ؟
من يرضعنى شيئاً من لبن الأسرار ؟
فأنا محتاجٌ للإعصار
ـ « إنا أعطيناك الكوثر »
ـ من يرفع عن صدرى أحجار التزييف ؟
من يخرجنى من بئر الغيبوبة والتحريف ؟
ـ لن يتفجَّر من بين أصابعك الماء
كن شيئاً أو مت . . .
ـ . . . فأموت
أخرج لا تحملنى غير زوارق موت . . .
. . . لا تسترنى حتى ورقة توت

الإسكندرية : عماد حسن محمد



إسماعيل محمد السبع

شعر | الضحك لحظة السّقوط

كان يدركُ أنّه لن يقطف السنبلةْ
كان يعرف لكنّه مدّكفّه بين اللهبْ
ربّما يحتسي بعض حبّاتها
كان يسألُ . .
هل هو عشقٌ لها أم سغبْ ؟
كان يهرب لكنه . . كان يمضى بدائرةٍ مقفلةْ

آه . . قد صرتُ أسقط بين ظلال المعانى الجميلةِ . .
كى لاأرى أدمع الزهرة الذابلةْ
آه . . قد صرتُ أخشى صدى الخطوة المقبلةْ !
هل لىَ الآن دربٌ يُرى ؟
أم لىَ الصمت والخوف واللحظة الثاكلةْ ؟
أتلفّتُ حولىَ . . ألتفّ بينى ولكن أرى نظراتٍ علىّ تضيقْ
نظرةٌ من بكاءْ
تتساءل عن زهرةٍ سقطتْ بجفون المساءْ
وتناستْ بقلبى رحيقْ
نظرةٌ من ألمْ
تتواثب حولىَ . . تسألنى عن قدمْ
رحلتْ فى عروقى بغير بريقْ
نظرةٌ باسمةْ

تتساءل عن لحظةٍ قادمةْ
وتصيرُ غناءً رقيقْ
نظرةٌ خائفةْ
تتباعدُ عن أعينى آسفةْ
وتضيع ككفّ الغريقْ
نظرةٌ من غدى
تتضاحكُ . . تبكى . . تشدُّ يدى
فأسير بغير طريقْ
أتلفّت حولىَ . . ألتفّ بينى ولكنْ أرى نظراتِ علىّ تضيقْ

ــ أيّها الغد ما لمراياك تعكس من بسماتى حُمّى ؟
ــ لاتسلْ . . آن أن تحترقْ !
ــ أيها الغد أودعت عندك بالأمس حلْما
ــ لاتسلْ . آن أن يختنقْ !
ــ أيها الغد . . لكنّنى . . . . .
ــ صاحِ . . لا شىء حولك إلا الغرقْ
آن أن ترتدى ثوب جرحٍ جديدْ
كل شىء تبدّل حولك . . . وحدك من صار ينزف أنفاسه فى ثبوتْ
صرت تحسب أنك فى دمهم لا تموتْ
آن أن تنتهى فى شرايين قلبٍ جديدْ
ربّما تحتمى لحظة الخوف فى نبضه . . فتموتْ

بين عينيكِ ألمح مشنقةَ وجريحْ
وخطىً تتسلّل من مقلتيكِ لكى تستريحْ
ونداءً يصيحْ
أنا لاشىء فانتبهى
ربّما كنت ضوءاً . . وكلّ بريقٍ يغيبْ
ربّما كنت لوناً جديداً . . وكلّ جديدٍ يشيبْ
ربّما كنت أصداء حبٍ . .
وأىّ صدىً لايذوبْ ؟
ربّما . . .
ربما . . .
فاذْرفى بسمةً
واضْحكى لحظة الصمتِ كى لاأعى أىّ جرحٍ علىّ ينوحْ

الاسكندرية : إسماعيل محمد السبع

محمد عليم

شعر | حكايتان قصيرتان عن الليل الطويل

(١) (نبتٌ شيطانىٌ . . . وسحابهْ)
أقسمَ بالليلِ الجاثمِ فوق الصدرْ
أن القلبَ الناصعَ كالبدرْ
يهواها
لكنّ حبيبتَهُ ارتجفتْ
وانشطرتْ
منحتْهُ الكفّين المرتعشينْ
وأشاحَتْ .

(٢) أحببتُكَ . .
لا أبغى الآن سوى القولِ
أعِنّى
أطرقتُ !

(٣) قال إلىَّ . . إلىَّ
مملوءٌ هذا القلبُ وعيناى
فلماذا تتكئينَ على شبحٍ
وأظلُّ الليلَ على غىّ ؟
دهمتْهُ العينانِ الغائمتانْ
فاستلقى . .
قال : الريحُ علىّ .

(٤) قلتُ لعلّكِ واهمةٌ
ابتسمتْ .

(٥) سألتْهُ الخوفَ . . الجزْرَ
الأشياءَ الغامضةَ
ولم تسألْهُ الحبّ
ماذا لو سألتهُ الحبّ ؟
حاولَ
فاجأها بالقبلةِ . . نَهَرَتْهُ
اربدَّتْ كلُّ ملامحِها . .
لم تسألْهُ الفرقةَ
سارتْ .

(٦) أَشعرُ حين تقولُ أُحبُّكَ
دِفئا
حين تقول أحبكَ ينفرج الضيِّقُ
والمغلقْ
يبقى خوفٌ ما .

(٧) حين يحطُّ عليهِ الليل
تأتيهِ حبيبتُهُ . .

زبدا لا يذهبْ
نذرا للريحِ . .
خيالاتٍ للموعدِ
(لن يأتي)
حين اربدَّتْ كلُّ ملامحِها . .
لم تسألهُ الفرقةَ . . .
سارتْ .

(٨) للمدِّ نَشْوَتُهُ
للعيونِ المليئةِ . . حبًّا
نداءٌ ندِيّ
لليدِ المشتهاةِ الشهيَّةِ
ريحُ التواصلْ
لنا الآن أن نبتدىء
وليكن عنفوانْ .

ميت غمر : محمد عليم



احمد عبد العزيز

شعر | النقش على تمثال عبد الرحمن الداخل

«النقش الأول : أغنية إلى المونيكارْ»

دخلتُ بكْ
قبيل ليلة الزفافْ
وأنتِ بكرٌ تعشق الطُّوَّافْ
أميرةٌ يُسْكِرُها الغناء والغزلْ
وصوت عازفٍ قد بُحَّ ساعة السحرْ
ينشد : «لا إله إلا الله ، يا قمرْ
رست سفينتى بباب حلوةٍ
مَن حلوتى ؟
أجابنى : المونيكارْ»
ولم أكن عاشقك الجوَّال ،
لم أكن مغنياً يطوف الليل ،
يبغى قُبلةً ولا قصيدة . .
كانت سياط الظلم تُلْهِبُ الخيولَ
كى تغرس فى مسامعى السنابكْ
جئتكِ لاهثَ الأنفاسِ ،
ملقياً خطاىَ عند بابكْ
جئتك مستجيراً من جبال الحقد والمحنْ .

مددتِ لى من طيلسان حبِّكْ
حبلاً يشدُّنى لقلبكْ . .
صعدتُ شرفة القمرْ
غنَّى لك الصغار :
« يا أنتِ يا عروسْ
فى ليلةٍ عبوسْ
ألقت لك الأقدارْ
بالفارس المغوارْ . . . »
أنتِ على بهائكِ السَّنىِّ
وأنا مُحبكِ الذى ألقى حبالَ السُّفُنِ
دثَّرتنى بالجسد الأسمرِ ،
وافترشْت عينيكِ ،
وجدت فيهما الوطنْ .

«النقش الثانى : الهارب والدم»

يا أيها الهاربُ من سيوف القومْ
جئتكَ من بحار الدمْ
من ساحةٍ ما عاد فيها غير قاتلٍ وحيدْ

(١) ألقيت هذه القصيدة فى المؤتمر الذى عقد فى مدينة «المنكب» Almunecar فى ذكرى عبد الرحمن الداخل عند قدمى تمثال أقامه له فنان اسبانى من نفس المدينة ، وقد أخذ التمثال مكانه فى ساحة كبرى على شاطئ البحر خلف صخرة كبرى طبيعية .

الأرضُ لونها جثث
والناسُ عطرها صديدْ
جئتكَ بعد أن عقدتُ صفقةً
خسرتُ فيها أدمُعَ الجدودْ
وبعتُ حُلَّةَ العرس بلا ثمنْ
للتاجر النخَّاسِ فى سوقِ العبيدْ
ما عادَ فى الساحةِ غير ثُلَّةِ الخصيانِ ،
ثلةِ الشُهودِ !
قد سُمِلَتْ عيونُهم ، لكنهم يسترقون السمعْ
انظرِ إلى شهودِ السمع ،
بدلاً مِن المغامرةْ
يحترفونَ مهنة المقامرةْ
ويركبون خيل الصمت ،
يهربون فى دمائهمْ

«النقش الثالث : الهارب والخوف»

يا أيها الهارب من سيوف القوم : قد أصابنا التخاذلْ
ما عادَ عندنا مُقاتلْ
فالفارِسُ الذي استشهد فى الميدانْ
قد عُلِّقَتْ حُلَّته فى داخل الصوان
قبل أن يموتْ !
وطفلنا الذى ينبت من أصلابنا
يأتِى وليدَ الخوفِ ،
علِّقت له تميمتانْ :
«مهوَّدٌ ، وسيفُهُ مهادنٌ جبانْ»
«مشرَّدٌ يبحث عن عنوانْ»

[تعليق :
«خريطة الأمَّةِ كل يومْ
يقل فيها الرَّسْمْ»]
يا أيها الهاربُ من سيوف سودْ
جئتك والدموعْ
قنابلٌ على الخدودْ
أنقش على الحجرْ :
أنَّ الذى يجيء اليومِ ليس من أحفادكْ
أن الذى أتاكَ اليومَ كان من أحفادكْ»

«النقش الرابع : الهارب والمجد»

يا أيها الهاربُ كى يصنع مجداً ، كلنا نهرُبُ
كَيْلا نصنَعَ المجدا
نهرُب فى الداخل ، نذوى مثل حفنة السنابلِ
التى أنضجها الجفافْ
ينعقدُ اللسانُ ، والصَّممْ
وسيلةُ الشجاعِ كى يُقاومَ الألَمْ
نهرُبُ فى الخارجِ ، يعترينا الخوف ، يذرونا مع الرياح ،
تنقضى أيامُنا بِلا زادٍ ولا نَغَمْ . . .
نبحثُ عن ذواتنا المنتحرةِ
على الضفافْ
وأمّنا التى لم تعرف الحقدا
نهربُ منها اليوم ، فهى لم تَعُدْ تبكى
على أبنائها الذين يهربونْ ،
لم تعد تنقش فى صدورِهمْ ــ بدمعها ــ مراسم الطوَّافْ
ونخلةَ الحنينْ . . . .
نبحث عن هوية أخرى ،
عن جسد ينبضِ بالدَّمْ .
فالشعلة التى تُرفَعُ لا تخبو ،
وإنما تُعْدَمْ .

«النقش الأخير : للذكرى»

يا عبد الرحمن أتيناك وفوداً رسميةْ
باسمِ القوميةْ
كى نَرْفَعَ علم الأمة . . . .
[تصفيق حاد . . . وهتاف .] .

مدريد : أحمد عبد العزيز

فولاذ عبد الله الأنور

شعر | الحبيب الذى قتلته

أنا لا أحبك مرتين .
أنا لا أحبك مرتين ،
ولا أقرّ عنك بعدًا مرتينْ .
هى مرة كالموتِ ،
كالميلاد ليس تعادُ ،
كيف يتم ميلاد لشخص واحدٍ ،
فى مرقدين .
أنا لا أحبك مرتين .

هذا قطاع من أماكنك القديمةِ ،
كان يمنحنى انتظارك لى ،
إلى ما بعد موعدنا ،
وأنت وحيدة تتطلعين إلى المدىٰ ،
فإذا أتيتُ ،
تململ الحراس فى الشجر المجاورِ ،
برهة وتكسروا ،
عند اشتباك الراحتين .
فليستريحوا الآنَ ،
إن فتاك لن تأتى به العربات بعد اليوم ،
إن فتاك يُعفى مقلتيك من الترقبِ ،
أنه يعفيك من سرِّ اللقاءِ ،
إذا جريت لصدرهِ ،
يعفيك من ضمِّ اليدينْ .
أنا لا أحبك مرتينْ .

هذى النوادى كلهامن مهبط الأهرامِ ،
حتى المطلع النائى شمالىَّ المدينةِ ،
تستحم الآن فى عينىَّ ،
ماذا قد تبقى الآنَ ؟ ،
لا شىء سوى أضوائها الصفراءِ ،
تشهق فوق صدر الماءِ ،
كنت إذا أخذتك فى يدى
خَلَت المدينة من سوانا ،
وابتعدنا ،
هذه خطواتنا من خلفنا ،
منقوشة فوق الشريط الساحلىِّ ،
النيل يفهمها ،
ويحفظ لهونا وشجارنا عن كل عين ،
لا مجال اليوم للتخيير
قد ولّيت ظهرى ،
إنهم ،
ربطوا قصاصات النذور على افتراق العاشقين .

فليطمئنوا مهجة ،
من أول البواب فى الحى الفقير ،
إلى مقر إشارة الخفراء بين المنزلينْ .
أنا لا أحبك مرتين .

الآن أخرج بين حد الحبِّ ،
والجرح المملح فى دمى من بابك الذهبىِّ ،
أعصر كل أوسمة الهوى فى قبضتى ،
وتراشق القبلات والأحضان ،
أمسح دفأه المغموس بالعنّابِ من شفتىَّ ،
من رئتىّ ،
أخلع خاتمى الفضىَّ ،
ثم أذوب فى الليل المحايدِ ،
انه لا يفهم الشكوى برمتها ،
ويطلب عودتى لهواىَ ،
لا تتحالف الأشجار ضد قدومها اليومى ،
لا تتحيز الشطآن فى صفى ،
وهذا الساتر البوصىُّ فى الشط المقابل ،
موقن برجوعنا يوماً ،
ويحفظ مقعدينا خاليين .
فلينتظر ما شاءَ ،
إنى قد قتلتكِ فى الصميم ،
وكنت أول مَنْ يهلل باليدَيْن .
أنا لاأحبك لا أحبك مرتيْن .

هذا أنا فى مخبئى الليلىِّ ،
ماذا قد تبقىَّ ،
صورتى معها على الجدران أقلبها ،
وأمنح جبهتى لوسادة أخرى ،
وأغفو فاتح الجفنينِ ،
فى هذا المكان ،
أرحت مملكتى على دفء الذراعِ ،
وكان هذا النور ،
يرخى ستره الشفاف بين الضفتينِ ،
همستِ للنور المناوىء : أنت لى ،
والشوقُ ،
لا يحمى عشائره من الموت اللذيذِ ،
وضربك الوردىُّ فى صدرى ،
تعادله دموع لا ترفُّ الآنَ ،
كم سنة ستسقط قبل أن ألقاك ثانيةً ،
وكم حباً سيملكنى كحبّك أنتِ ،
كم موتا سيلحق بى ،
وكم وطناً أبدِّلُ ، كم ، وكم ،
اللّهَ ، عشت لكى أرى وعد النعيمِ ،
مجسّداً فى هذه الدنيا ،
على ماذا تكافئنى السماوات المضيئةُ ،
وهى تفرش جنةً صغرى ،
وتفرد لى على طرف المدينة مقعدينْ .
بالله كيف قتلت حبك ،
واحتسبت صداك عند الله ،
كيف قتلت حبى فى حماقة كِلمتينْ :
أنا لا أحبكِ ،
بل أحبكِ ، بل أحبكِ ،
لا ،
أنا لا أحبك مرتيْن .

الأسكندرية : فولاذ عبد الله الأنور

شعر

رؤى .. ماقبل السقوط

عماد غزالى

الحلم ..

هُوَ الحلْمُ ألهبنى .. ببريق الرؤى .. وبلفح الهجير ..
هو الحلْمُ أمطرنى ..
بشواظِ الجوى .. وبوقد السعير ..
هو الحلْمُ .. هدهدنى ..
ثُم قاذفنى .. بجمار اللّظى .. والصَّدَى
وبلَّ أوامى .. بِنَقْعِ الشرابِ .. وبَرْدِ النَّدى
ثُم فاجَأنى .. بعواءِ الضمير .. !!

هجوم ..

كنْتُ أرقبُ حَوْلى .. ضجيجَ الأنامْ
كنْتُ أرْنُو بعينى ــ ولا أحتوى السرَّ ــ نحو الزّحامْ
وكان الصِغّارُ .. بلا لعبٍ .. أو دُمىً ..
يجوسونَ صمتاً .. بوادى السكونْ !
وكان الكبارُ .. يدبُّونَ .. يعدونَ ..
زحفا .. وركضا .. وينتشرون بكُلّ مكانْ !
وكان الزّمانُ .. بغَيْرِ زمانْ !
تَجَهَّمَ وَجْهُ الفضاءْ
وأرْعَدَ غَيْمُ السماءْ !

جاءَتِ الأُسْدُ .. من كلّ فَجّ !
ــ وكنْتُ أنا جالسا .. ،
والصّغَارُ يظنّونها قططاً ..
والكبارُ .. يَدُبّونَ .. لا يعبأونْ ــ
جاءَتِ الأُسْدُ .. من كلِّ صوب .. !
رأيْتُ الصّغارَ .. مُعَلّقةً بنيوبِ الليوثْ
رأيتُ الكبارَ .. يفرُّونَ فى جنباتِ الدروبِ
وفى تمتماتِ اللهوثْ ..
وفى دعواتِ الغيوثْ !
وكنْتُ أنا جالسا
أرقب الحلْم يُلْهبُنى ببريق الرؤى وبلفح الهجير !

مطاردة ..

قلْتُ .. ماذا جرى ؟
فأجابَتْ دماءُ الضحايا .. على الطُّرقاتْ
طَرِبْنا .. وجُسْنا .. بوادى السكونْ ..
رَنَوْنا لضَجة كلّ الأنامْ ..
نَظَرْنا ــ بَغَيْرِ احتواءٍ ــ لهذا الزحامْ !
فزِعْتُ .. جَرَيْتُ ..
وفَوْق البقايا .. عدوتْ ..

نَظَرْتُ ورائى . . لأشلائهم . . تَتْبَع الخَطْو مِنّى . .
أمامى وخلفى وفوقى وتحتى وفى الجَنبَاتْ !

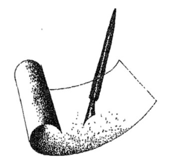
الدائرةّ . .

قلْتُ للنَّفْس . . بُعْداً لضَجّةِ كلّ الأنام
سأبحثُ عن مرفإٍ . . من أمانْ
أعاوِدُ فيه دبيبَ الزَّمانْ !
وأَنْجُو من الأُسْدِ . .
لونِ الدماءِ . . صراخِ الصغارِ . .
زحامِ الكبار . . وضيقِ المكانْ !
هُنَاكَ . . وفى خالياتِ الأماكنِ . . أفْعى . . فَأَنْجُو
بطَوْقِ انفرادى . .
سَأَطْفُو على المَوْجَةِ العاتية . .
وطَوفْتُ بالنائياتِ . . من الأمكنه . .
وبالغائراتِ . . من الأَقْبيَه . .
وحين ظَنَنْتُ بأنّى اهتديت . .
لاح للعينْ . . بَرْقُ عيونٍ . .
تأجّج فى مقلتيها الشَّرَرْ
طاف بالأُذْنِ صَوْتّ . .
كوقْع الهديرِ . . وخَطْوِ القدر . .
وأدركْتُ أنّى . . أَتَيْتُ العرينْ !!

مواجهة . . !

تَثبَّتْ . . !
ولا تَخْطُ . . خَطْوَ الضَّريرْ . .
ولا تَجْثُ صمتاً . . بوادى السكونْ . .
ولا تتشبَّثْ بأنّكَ حتماً ستصحو . . لأنّكَ تَحْلُمْ . .
وواجهْ دروبَ المسير . . !
تَطَهَّرْ بجَمْر اللَّظَى . . والصَّدىَ . . وعواءِ الضَّميرْ . .
ثُمّ مُدّ يدا . .
فَأَمْسكْ بها . . بَعْضَ رُمْحٍ وسيفْ . .
وعانِقْ مصيركَ . . بالوجْهِ . . باليدِ
لاتَستَدِرْ . . نحو خلفْ
إنْ وقعْتَ . . فَقِفْ . . !
ومُتْ واقفاً . .
أو فَعِشْ حاملاً . . نَصْل حَرفْ !

القاهرة : عماد غزالى



القصة

○ مشكلة الكابوس	شفيق مقار
○ المخاض	رجب سعد السيد
○ ياعريس والشمس طلعت	إبراهيم فهمى
○ شدو البلابل والكبرياء	فؤاد قنديل
○ ما جاء فى خبر سالم	محمد على قدس
○ لعبة الحقل	محمد عبد الرحمن
○ أقاصيص	وافق محمد

المسرحية

○ ليل وفانوس ورجال	عبد الحكيم قاسم

شفيق مقار

قصة مشكلة الكابوس

(١)

هذه المصارحات لا لزوم لها فيما أعتقد ، ولا فائدة منها . وكل ما قد يعود على من مثل هذه الفضفضة أن يلوى لى أحد وجهه ، أو يتلاعب بملامح ذلك الوجه ، أو يهنه ضاحكا ، وربما ذهب فتكلم من ورائى أيضا متظاهرا بالأسف من أجلى وهو ينقر بسبابته على الجزء الأعلى من صدغه .

وهذه كلها ألاعيب أعرفها جيدا وأستخدمها أنا أيضا ، ولذلك فإنه من رجاحة العقل ألا أقول أو أفعل ما يتيح لأحد أن يتظاهر بأنه حزين لأجلى .

لكنى أجدنى مضطرا إلى هذا الذى سأفعله الآن . فأنا واقع فى مشكلة ، وقد فشلت حتى الآن فى العثور على ما يمكن أن يكون حلا لها . وبطبيعة الحال ، لم يخطر لى أن أكتب إلى باب مشاكل القراء فى مجلة أو أخرى ، لأن هذا لا جدوى منه إلا إتاحة الفرصة لشخص لا يجد ما يكتبه أن يأكل عيشا من وراء مشكلتى ولا يفعل شيئا من أجلى . وعندما صارحت عباس علوانى ، وهو شخص أعرفه منذ كنا فى المدرسة الابتدائية معا ، بهذه المشكلة ، قعد يضحك ، ثم نصحنى بأن أذهب إلى مستشفى المعادى . فلما قلت له ممتعضا إنى لست مريضا ، وسألته مالذى تصور أنهم يمكن أن يفعلوه من أجلى فى مستشفى المعادى ، أكد لى أنى لست أحسن من القذافى ، وقال إنهم كانوا يعالجونه هناك . فقلت لـه طيب طيب ، انس أنى قلت لك شيئا . ولم يعجبه كلامى ، بطبيعة الحال ، فلوى وجهه وذهب مستاء . وعندما حكيت لعفاف زوجتى ، قالت إنى أستأهل هذا وأكثر منه ، وذكرتنى بأنها حذرتنى دائما من عباس علوانى هذا ونصحتنى بألا أطلعه على أسرارى ، وقالت إنها لا تستبعد أنه يقعد الآن على القهوة ويحكى لكل من هب ودب ما حكيته له ، ويضيف إليه حواشى من عنده ، ويتظاهر بخفة الدم . ورغم أن نفس ذلك الخاطر كان قد مر بذهنى ، وندمت على مصارحتى لعباس بهذه المشكلة ، فقد قلت لزوجتى إنها سيئة الظن ، وتظاهرت بأنى لا يمكن أن أعتقد أن صديقى الذى عرفته منذ الطفولة يمكن أن يفعل شيئا كهذا يسىء إلى سمعتى . ولم يعجبها كلامى بطبيعة الحال ، فمصمصت بشفتيها ، ثم قالت إنها لا تستطيع أن تفهم هذا الهياج الذى انتابنى . فقلت ممتعضا : أى هياج ؟ فقالت إهىء . هذا الذى أنت فيه . فرغم أن زوجتى من أسرة طيبة وتحمل شهادة الابتدائية من مدرسة فرنسية ، ظلت فيها هذه الخصلة السيئة : عندما لا يروقها كلام من تتحدث معه ، تتقصّع وتخرج هذه الأصوات النسائية النابية . وأنا كلما فعلت ذلك معى أذكرها بأنها زوجة وأم وسيدة محترمة ولا يليق إطلاقا أن تخرج مثل هذه الأصوات . لكنى فى تلك المرة تظاهرت بأنى لم ألق بالا ، وسألتها : ما هو الذى أنا فيه ؟ فقالت : اسم الله . هل نسيت أنى أنام معك فى فراش واحد ؟ قلت : وما دخل ذلك فى الأمر ؟ قالت : يُهْ ! ولم تزد ، فأولتنى ظهرها ، وذهبت إلى المطبخ وهى تطوح ردفيها بحركة مبالغ فيها تعرف جيدا أنى لا أسيغها .

(٢)

رغم تظاهرى بأنى لم أفهم ، كنت مدركا تمام الإدراك لما أرادت عفاف قوله عندما ذكرتنى بأنها تنام فى فراش واحد معى . كانت تتحدث عن الكابوس فهى التى كانت - قبل أن يتوقف - توقظنى منه كل ليلة ، وفى بعض الليالى مرتين ، عندما آخذ فى الصياح أو الصراخ والتلوى والرفس فى الفراش ، فأصحو غارقا فى العرق ؛ وأنظر إليها بعينين زائغتين ، ثم - عندما تتحدد ملامحها - أتشبث بها وأضع ذراعىّ حول عنقها وكأنى أتوقع أن تحملنى فتخرجنى من ماء عميق ، فتهز رأسها أسفا الحالى ، وتمصمص بشفتيها ، وتغمغم بأشياء من قبيل « سبحان الله » و« اللهم حفظنا » ، وتقول شيئا عما قد يلغط به الجيران ، ثم -عندما أهم بأن أقص الكابوس عليها - تنظر إلىّ باستغراب ، وتوليني ظهرها قائلة لى أن أنام لأن عندها شغلا فى الصباح وليست مثلى تذهب إلى الديوان فى العاشرة أو ما بعدها .

وكنت أستاء من ذلك ، لأنى وجدت موقفها منبئا عن استهانة غريبة ، وكأن كل ما كان يعنيها بعد كل ذلك الصراخ أن تخلد إلى النوم ثانية وألا يكون الجيران - وهم يتسمّعون بالفعل - قد سمعوا شيئا . وفى بداية زواجنا ، ضايقتها كثير تلك المسألة ، وأثارت خوفها . وعندما حكت لأمها عنها ، رغم أنى حذرتها من ذلك ، قالت لها أمها ، وهى سيدة محترمة ، إنى أعانى من وخز الضمير ثم قالت إنى خائف من مسؤوليات الزواج ، ثم لما لم يتوقف الكابوس بعد أن أصبحت تلك المسؤوليات من مسائل كل يوم ، قالت إنه يحسن بعفاف أن تأخذنى إلى طبيب نفسانى ولمحت أن ذلك قد يكون بداية متاعب خطيرة .

وبطبيعة الحال ، لم أقم لكل ذلك وزنا ، رغم أن زوجتى ظلت - لوقت - تلح على فى الذهاب إلى طبيب نفسانى قالت لى إن إحدى عماتها ذهبت إليه وتمكن من شفائها . فلما سألتها عن مرض تلك العمة ، رواغتنى . وفيما بعد ، سمعت كلاما متناثرا عن تلك السيدة فهمت منه أنها حاولت أن تكتم أنفاس زوجها ، وهو نائم ، بوسادة . فلما سألت عفاف عن صحة تلك الحكاية ، بكت وانصرفت من الغرفة ، وبالليل أوصدت باب غرفة النوم فى وجهى ، فاضطررت إلى النوم فى غرفة الضيوف . وفى الصباح تحدثت امرأة من الجيران مع عفاف ، فسألتها عن السبب فى ذلك الصراخ الذى سمعه كل من بالعمارة قرب الفجر . وعند عودتها من الشركة ، بعد الظهر ، تحدث معها البواب ، فدخلت الشقة فى حالة انفعال ، وأيقظتنى وأخذت تتشاجر معى .

وكنت ، كلما ركبت عفاف رأسها ، كما تفعل الزوجات ، فتشاجرت معى بسبب تلك المسألة أو غيرها ، أجعل غضبها يهدأ بوسائل تعلمت بالتجربة أنها تجدى معها ، فلا يطول الشجار أو يتطور ، ويمر على خير . لكنى ، عندما أيقظتنى من قيلولتى فى ذلك اليوم ، لم أفعل ذلك ، بل تشاجرت معها أنا أيضا ، فذعرت لأنها لم تألف منى ذلك ، وقعدت تبكى ، فتركتها وخرجت إلى الشرفة .

والذى كان ينبغى لها أن تدركه أن النوم نهارا بعد العودة من الديوان فى الثانية والنصف وتناول الغذاء وحدى ، لأنها لا تعود من عملها إلا بعد الخامسة ، كان حيويا بالنسبة الى . لأنى بالليل لم أكن أنام نوما كاملا . أى ليس الليل كله . فقد كنت - بعد أن توقظنى وتولينى ظهرها قائلة لى أن أنام - أظل أتقلب فى الفراش طوال ساعتين أو أكثر ، وأحيانا كان ضوء الفجر يتسلل من شيش النافذة وأنا مازالت أتقلب مستعيدا كل ماأ كون قد رأيته وحدث لى قبل أن توقظنى . أما النهار ، فلم يكن يحدث لى شىء من ذلك ، فكنت آخذ كفايتى من النوم ، وأصحو منتعشا .

(٣)

فبالليل ، كان الكابوس يلازمنى . وهى علاقة بدأت فى وقت مبكر للغاية ، لأن بداية تعرفى عليه كانت وأنا طفل صغير فى قرية اسمها أبوزعبل البلد . وبطبيعة الحال ، لم تكن تلك القرية بلدة بالمعنى المعروف ، إنما أسميت هكذا للتفرقة بينها وبين مكان آخر بالقرب منها اسمه أبو زعبل المحاجر . وكنا نعيش أيامها فى بيت حجرى كبير وسط خلاء شاسع من الحقول تزحمه أشجار الجوافة والتين والجميز والنخيل . كانت كل نوافذ البيت محصنة بقضبان غليظة من الحديد ، لأننا كنا وسط ذلك الخلاء ، وعلى مقربة من الليمان . ولا أدرى إلى اليوم ما الذى جعل أبى يشترى أرضا هناك ويبنى ذلك البيت فيها . ربما كان ذلك لأن أباه ، جدى عبد الحميد ، كان ضابطا بمصلحة السجون ، وكان يقيم وأسرته بحكم عمله على مقربة من الليمانات والسجون ، وعندما رزق بأبى كان مأمورا أو شيئا من ذلك القبيل بسجن طره ، فولد أبى فى تلك البلدة بالقرب من حلوان ، وقضى معظم سنى طفولته وصباه .

ولم تكن أبو زعبل البلد كئيبة أو مزعجة ، ولو أننا ظللنا نسمع حكايات كثيرة عن الليمان وما يحدث فيه . لكن القرية ، فيما خلا ذلك ، لم تكن تختلف عن أى مكان آخر فى ريف مصر . ومع هذا لم تكن أمى تطيقها أو تطيق البيت أو الأرض التى بنى فى وسطها وسوّره أبى بغابة صغيرة من الحلفاء

والتين الشوكى ، فكانت دائمة السفر إلى مصر عند أخيها خالى الأستاذ عبد الله المحامى ، وبنها والاسكندرية .

والذى أذكره من تلك الأيـام أنى كنت أنام بجـوار أبى فى فـراشه . وربمـا كان ذلـك بسبب غياب أمى المتـواصل ، أو لأسباب أخرى منها خوفى الشديد من الـظلام وكونى أصغـر إخوتى ومحابـاة أبى لى دون سائـر أولاده ، أو لأسباب عـائلية غامضة وغريبة لم أقف على كنهها ، ولا يعرف حقيقتها الا الله : ففيما تعلمته من الحياة أنه لا تكاد تكون هناك عائلة ليست فيها مثل تلك الأشياء الغامضة .

ولا أذكر متى كانت البداية . لكن الذى أذكره أنى بعد وقت من نومى بجوار أبى فى فراشه بدأت أصحو بالليل على صراخ فظيع معوج أشبه بالعواء تصورت فى مبدأ الأمر وذهنى مشوش من النوم أنه عواء حيوان كان يحاول اقتحام البيت ، وبالذات الحجرة التى كنت نائما فيها ، أو صراخ هارب من الليمان كانوا يلاحقونه ليشنقوه . لكنى ما لبثت أن اكتشفت أن الذى كان يخرج تلك الأصوات أبى ، فأخذت كلما أيقظنى ذلك الصراخ أهزه لأوقظه وأنا فى قبضة رعب كانت شدته جديدة علىّ رغم ما يألفه الصغار من مخاوف الطفولة خاصة فى مكان كذلك الذى كنا نعيش فيه . وفى إحدى المرات ، وكان ذلك فى الشتاء ، أطبق أبى على يدى بأسنانه وأنا أحاول إيقاظـه . ويبدو أنى لم أستيقظ فى تلك الليلة عندما بدأ صياحه ، فوضعت يدى على فمه لأسكته وأنا غارق فى النوم ، وكان فمه مفتوحا ، فوقعت يدى بين أسنانه . وصحوت أصرخ أنا أيضا ، فاستيقظ كل من بالبيت ، واقتحموا الغرفة وبينهم أمى التى وقفت على مبعدة تنظر إلى أبى وقد قعد فى الفراش يجيل البصر حوله على ضوء لمبة الجـاز التى كـانت بيـد أمى ، وينـظر إلى ، فلما تبينت أمى ما حدث ، قالت : مصائب : وانصرفت من الغرفة غاضبة .

كانت أمى معارضة من مبدأ الأمر فى نومى بغرفة أبى ، لكن إلحاحى وبكائى تغلبا على معارضتها ، خاصة بعد أن قلت لها إنى ، لو لم تكن تسافر وتتركنا طيلة الوقت ، كنت أفضل أن أنام فى غرفتها هى ، فوافقت وكان ذلك ـ كما قالت لى بعد تلك الليلة الفظيعة ـ على أمل أكتشف لنفسى ما جلبته على رأسى بإصرارى على النوم فى غرفة أبى ، فأعود إلى النوم فى فراشى فى الغرفة التى كان يشاركنى فيها أخى حامد .

غير أنى ، رغم كل ما حدث ، لم أرض بالنوم فى أى مكان آخر ، فظللت أنام بجوار أبى إلى أن أصابنى مرض أبو كعيب ، فعزلونى فى غرفة وحدى كانت تنام معى فيها خالة بهية ، ووقتها عجبت لذلك كثيرا . لكنى سمعت فيما بعد أن الكبار الذين لا يكونون قد أصيبوا بذلك المرض الغريب وهم صغار يمكن أن يصابوا ، إذا ما مرضوا به عن طريق العدوى بعـد البلوغ ، بالعقم . ولما كنت آخر من أنجبهم أبى ، وكانت أمى ، طوال ما وعته الذاكرة من تلك الأيام ، لا تشارك أبى فراشه عندما لا تكـون مسافـرة ، فإنى بعـد أن كبرت وبـدأت أفهم تلك الأشياء ، ظللت أتساءل عن سبب إصرارهم ، عندما أصبت بذلك المرض ، على جعلى أنام بعيدا عن أبى . لكن أمى ، فيما يبدو ، كانت قد وجدت فى ذلك المرض فرصتها لإبعادى عن غـرفة أبى ، لأنى شفيت وطلبت العـودة إلى النوم بجـواره ، رفضت رفضا باتا ، وعدت راغما إلى النوم بعيدا عن حمايته .

والـذى قد يفهم من كـل ذلك ، أنى كنت شـديد التعلّق بأبى . لكن الحقيقة أنى لم أكن أشعر بأى عاطفة تجاهه ، وكان تعلّقى بأمى فكنت فى أذيالها ، كما يقـولون ، طـول النهار ، خلال الفترات التى كانت تقضيها معنا بالبيت ولا تكون مسافرة فى مصر ، أو بنها لزيارة جدتى ، أو الإسكندرية فى الصيف عند أختها . وفى غيابها كانت تحـل محلها فى إدارة شـئو ن البيت والإشراف على مسائل الطعام وما إليها خالة بهية عبد التواب . ولم تكن تلك السيدة خالتنا بحق ، لكننا كنا نسميها هكذا على سبيل الاحترام لا أكثر لأنها كانت قد ربت أمى وهى صغيرة وجاءت معها إلى بيت الزوجية عندما تزوجت ، وبقيت معنا فباتت فردا من العائلة . وحتى أبى كان يعاملها معاملة طيبة . وربما كان ذلك لأنها كانت تتولى إدارة شؤ ون البيت كلما غابت أمى ولا تزعجه بمشاكل الخدم والعيال ، وتتيح له بذلك التفرغ لإدارة الأرض بعض الـوقت ، والانشغال ببنـادقه وتكـريس معظم وقته لهوايته ـ التى كانت أمى تسميها أفيونته ـ الصيد .

لكنى ، رغم عـدم تعلقى بأبى ، أحببت دائـما أن أكـون بالقرب منه ، وخاصة عندما تظلم الدنيا ويهبط الليـل الذى يمكن أن يكون مفزعا بحق فى ريف مصر ـ وبالذات لمن يعيشون على مقربة من ليمان فيـه كل أشكـال المجرمـين والسجانـين والمشانق . والذى يبـدو لى الآن أن ذلك التشبث بـأن أكون بجوار أبى ليلا كان مرجعـه حجم أبى ، وبنادقـه وبراعتـه فى الصيد . كان أبى ، كما ظلت خالة بهية تقولى لى ، كالجبل . كان طويلا عريضا قويا قوة ظلت حتى مماته مثار حكايات كثيرة لم تكن كلها مختلقة . والله وحده يعلم ما يدور بأدمغة الصغار ، لكنى لا يراودنى الآن شك فى أنى كنت ألوذ من الليل بـذلك الجبـل . وحتى بعد أن عـاينت بنفسى ملازمـة الكابـوس له وما كان يفعله بـه ، ورأيته الليلة بعـد الليلة يصحو صـارخا متصببا عرقا وهو يرتعد مثلى ، لم يضعف إصرارى على أن أكون

بجانبه بالليل . ورغم أن معظم عواء أبى ، فيما أذكره من تلك الأيام البعيدة ، كان عن قرد ظل يراه قاعدا فى شباك الغرفة يحملق فى وجهة ويكشر له عن أنياب صفراء طويلة ، فيصيح بلسان عوجه الرعب : القرد فى الشباك ، القرد فى الشباك ، ظللت أفسر لنفسى ذلك الرعب الليلى الذى كان يعيش أبى فى قبضته بأشياء كثيرة لم يكن الخوف من بينها . فى مبدأ الأمر ، قلت إنه لم يكن يعوى ، بل كان يخرج تلك الأصوات المخيفة ليرعب أعداء تكاثروا عليه كان معظهم من مجرمى الليمان وسجانيه ، وكنا بين الحين والحين تترامى إلينا أصوات آتية من بعيد منبئة عن أن أولئك الناس كانوا يطاردون بعضهم بعضا . لكنى . بعد أن ظللت أصحو الليلة تلو الليلة على صراخ أبى من القرد القاعد له فى الشباك ، تخليت عن ذلك التفسير القائم على المعارك ، وقلت إن أبى كان يصرخ فزعا لأنه يخاف علىّ من ذلك الوحش ويخشى أن يقضم قضبان النافذة بأسنانه فيدخل ويفترسنى . وعندما بدأ يطلق بندقيته الخرطوش على تلك النافذة ، تعزز هذا التفسير فى ذهنى ، وزاد إصرارى على أن أكون بجوار أبى كل ليلة ، لأنى تساءلت عما عساه يحدث إذا ما دخل ذلك القرد من نافذة غرفة أخرى غير غرفة أبى فوجدنى نائما فيها . وحتى عندما وضعت يدى على فم أبى وأنا فى غيبوبة النوم لأسكته فأطبقت أسنانه على يدى ، فسرت الأمر بأن القرد كان قد مد عنقه من خلال القضبان فقضمنى بأسنانه . وعندما قلت ذلك لأمى ، قالت وهى تنظر إلى مشفقة : قرد ؟ أى قرد ؟ فقلت : القرد . يقعد لنا فى الشباك كل ليلة ، ويحاول أن يقضم القضبان بأسنانه ليدخل إلينا . فأطالت أمى النظر إلى وجهى ، وقالت : أما قلت لك ألا تنام بجواره ؟ سيصيبك بتلك العدوى . فقلت عدوى ؟ أبى ليس مريضا ، وأنت تعرفين ذلك . إنه القرد ، قلت لك . فأشاحت بوجهها ، قالت : لا تكن عبيطا . عمله الردى هو القاعد له فى الشباك .

وبطبيعة الحال ، لم أصدق شيئا مما ظلت تقوله لى أمى ، فقد شعرت دائما أنه كانت بينها وبين أبى حزازة . وعندما سألت الخالة بهية عن ذلك ، وضعت طرحتها السوداء على فمها ، وقالت : والنبى تسكت وتترك الست والبك فى حالهما . ربنا يرحمنا .

(٤)

وإلى اليوم لا أدرى ما كانته تلك الحزازة ، لكنى أستطيع أن أخمّن . وهذه ، على أية حال ، أشياء لا جدوى من الرجوع إليها ، فالذى يعنينى هنا ما أنا واقع فيه . فبعد أن أرغمتنى أمى على النوم بعيدا عن حماية أبى ، بدأ الكابوس يلازمنى أنا أيضا . فظللت بالليل وأنا أعوى ، وكان معظم عوائى عن ذلك القرد القاعد فى الشباك . لكن القرد لم يطل مقامه ، فتركنى وذهب بعد وقت لم يطل ، وحلت محله أشياء أخرى كانت ، فى بداية الأمر محددة وواضحة المعالم : أناس ممن كانوا يشنقونهم فى الليمان يسيرون على أرجل ملخلخة وقد مالت أعناقهم وتدلت ألسنتهم وباتت وجوههم متورمة ورمادية كما وصف لى أبى ، ومساجين هاربين قد فقدوا بعض أطرافهم ـ أشياء كهذه . لكن الكابوس ما لبث أن تطور . كان ـ فيما بدا ـ قد ظل يتحسس طريقه إلىّ فى مبدأ الأمر بهذه الزيارات الليلية واضحة المعالم . وبعد أن وضع قدمه فى الباب ، فدخل وتمكّن ، بدأ يتخفّى ، فلم يعد المشنوقون يحاولون التخاطب معى بألسنة أثقلها ما فعلوه بهم أثناء النهار ، وكف المساجين عن محاولة وضع أطرافهم المقطوعة فى حلقى . ذهبوا وتركونى بغتة مثلما فعل القرد ، ولبضع ليال ظل أبى هو الذى يزورنى ، فأصحو فى الظلمة وأنا أصرخ فزعا لأنه كان يحاول أن يذبحنى كسيدنا اسماعيل ، وكانت أختى تعايرنى فى كل مرة قائلة إنى ولد شرير ولا أريد أن يأكلنى أبى . لكن حتى هذه المناوشات كانت مناورة أخرى ، تحسساً آخر ، وما لبثت أن انقطعت فكف أبى وأختى عن زياراتها الليلية . وبعدها تركنى الكابوس وقتا ـ ثم عاد . وفى هذه المرة عاد بلؤم . بغير وجوه أو أشكال وبغير صوت . عاد بوعد : ممر ضيق معتم بين حائطين لا يطاول البصر أعلاهما ، وفى نهاية ذلك الرعب القاعد ينتظرنى والذى لم يكشف لى الكابوس عن وجهه . أو ماسورة رى ضخمة أزحف فى عتمتها على وعد بذلك اللقاء الذى أصحو كل مرة وأنا أعوى قبل أن يقع . أو حارة فى القرية وقد خلت من كل حى وقدماى قد لصقتا بالأرض والأرض هى التى تتحرك تحتهما فتقربنى بلا رحمة من ذلك المنعطف الذى يظل الكابوس يوسوس فى سمعى بأن اللقاء سيكون عندما أدور حوله ؛ فأصحو فى اللحظة قبل الأخيرة ـ إن لم يوقظنى أحد قبل ذلك ـ وأنا أصرخ صراخا فظيعا .

وفى النهاية ، ضاق أخى حامد بتلك الجلبة التى كنت أحدثها فى الليل ، فأصر على النوم فى غرفة أخرى بعيدا عنى . ولما لم يكن من المعقول أن يتوقع أحد منى أن أنام بمفردى فى غرفة وحدى ، نقلوا فراش خالة بهية الجريد إلى غرفتى . ولسبب ما ، لم تكد الخالة تحل بالغرفة حتى انقطع الكابوس عن زيارتى . وفسّر الجميع ذلك بأن الخالة كانت ترتل بعض آيات الله قبل أن تنام وأنها امرأة مبروكة ولا يفوتها فرض . وحتى أمى ـ رغم ما تعلمته فى المدارس ـ قالت إن الخالة طهرتنى بصلاتها من النجاسة التى علقت بى من النوم فى غرفة أبى . وعندما سمع

أبى بذلك منى قعد يقهقه ويهز رأسه متعجبا من قلة عقل النساء مهما تنورن وتعلمن .

وكانت مسألة التعليم هذه مسألة حساسة عند أبى ، لأنه لم يكن متعلّما ليس بالمعنى المفهوم . لكنه لم يكن أميا . كان يقرأ الأهرام والمقطم ومصروفات أمى الكثيرة التى ظل يؤكـد أنها ستخرب فى النهاية بيتنا رغم أن أبى لم يكن مهندسا أو طبيبا ، أو محاميا كخالى الأستاذ ، كان صاحب طـين فقط ، كما كـانت تقول أمى بقدر من الازدراء جعلنى أتساءل عن السبب الذى جعلها ترضى به زوجا لها . ففوق افتقاره إلى الشهادات ، لم يكن أبى ثريا أو أى شىء من ذلك القبيل . كان مرتاحا ماديا فقط ، كما يقولون ، ولو أنى راودنى دائما شك فى أنه أكثر ثراء مما ظل يتظاهر به . ورغم ذلك . لم نرث بعد مماته إلا أشياء قليلة كالأرض وبيتين أحدهما ذلك البيت الحجرى الكبير الذى تربَّينا فيه وباعته أمى بعد أربعين زوجها ، والآخر البيت الذى ورثه هو وإخوته عن أبيه فى طره ، بالقرب من الليمان أيضا . فلم يكن فى الحقيقة بيتا ، بل جزءا من بيت ما لبثت أمى أن باعته لعمتى التى ظلت تقيم فيـه بعد مـوت إخـوتها . هـذا كـل ما ورثناه ، أو بالحقيقة ورثته أمى ، أما النقود ، أو الورق أبو مئذنة كما كانوا يسمونه ، فلم نجد منه فى خزانة أبى الحديدية شيئا يذكر . وأذكر أن أمى قالت إذ ذاك أن المرحوم كان قـد ضيّع كل شىء على الموبقات ، رغم أن أحدا لم يسمع أن أبى كان يسكر أو يـدخن الحشيش أو يلعب القمار . فحتى بعـد موته ، لم تتخل أمى عن تلك الحزازة التى ملأت قلبها له .

(٥)

ومن رحمة الله أن عفاف لا تكنّ لى مثل تلك الحزازة ، وأنها ـ بشكل عام ـ كمرأة مريحة ، بالقدر الذى يمكن أن يطمع أى زوج أن تتصف به زوجته من حسن الجوار فى عيشها معـه . فنحن ، بعد كل شىء ، نعيش معا كجيران : حتى فى غرفة النوم . ولحسن حظى ، رزقنى الله بجارة غير مشاكسة كعفاف تحب الضحك والغناء أكثر مما تحب النكد والبكاء ، وتتعامى عن أشيـاء كثيرة يمكن أن تجـد فيها أى امـرأة أخـرى منفـذا للشجار . ولا يعنى ذلك أنها مـلاك أو أى شىء من ذلك . فالمرأة هى المرأة مهما أحسن الله صنعها . وأقصى ما يمكن أن يتمناه رجل أن تكون المرأة التى يدخلها فى شعره قليلة النقار غير مـولعة بـالمناحـات العائليـة . لكن لكل امـرأة ـ مع ذلـك ـ لحظاتها ، كما يعرف كل زوج .

والواقع أن زواجى من عفاف جعلنى أراجع نفسى فأتساءل عن صحة ما كنت قد توصلت اليه من تفسيرات عائلية لظاهرة الكابوس عند أبى . وكنت قد فسرت الكابوس بعدم رغبة أمى فى جعل حياته مريحة . وقد أكون تماديت فى بعض اللحظات ، فقلت فى نفسى إن ذلك القرد الذى ظل قاعدا له فى الشباك إلى ما قبل وفاته بأشهر ، كان نفور أمى منه وكراهيتها له . كان تلك الحزازة التى ملأت قلبها تجاهه لأسباب لا يعلمها ـ مهما خمن المرء ـ إلا الله . لكنى ، بعد أن تـزوجت ، وعشت مع عفاف ، قلت طيب . إن كان الكـابوس لازم أبى لأن أمى ظلت تشعر بذلك الشعور تجاهه ، فلماذا لازمنى أنا وعفاف لا تشعر لى بشعور مثله ولا تعادينى أو تجعل حياتى نكدا ؟

وفيما يخصنى ، كان الكابوس ـ عندما كنت صغيرا ـ عدوى أصابتنى من أبى . وربما كان ذلك هو ما خافت منه أمى عندما حذرتنى من النوم بجواره . وجدنى الكابوس ملقى هناك بجوار أبى ، فحل بى أنا أيضا ، خاصة وأنى ظللت ألمس أبى وهو فى قبضته ، وأضع يدى على فمـه وهو يعـوى . وقد عـزز ذلك الإدراك عندى ما ظلت أمى مصرة عليه من أن الكابوس كان نجاسة علقت بى من النوم فى فراش أبى . لكنى عندما كبرت ، أخذت أبحث عن تفسيرات أخرى يقبلها العقل . فقلت إن الصغار يكونون شديدى التأثـير بما يحـدث للكبار . وذكـرت نفسى بالمخاوف الطبيعية التى يعرفها كل طفل . وقلت إننا ، فوق هذا وذاك ، كنا نعيش فى ذلك الخـلاء منقـطعـين عن الدنيا ، قريبا من الليمان الذى ظلت أقوال الكبار تتنـاثر فى مسامعنا يوما بعد يـوم عن الأشياء التى تحدث فيه والأشياء التى تخرج منه ليلا . لكن كل تلك التفسيرات التى يقبـلها العقل باخت لأن أحدا من إخوتى لم يحل به الكابوس ليـلة ، وظللت أنا وحدى الذى يصحو من بينهم وهو يعوى .

فبعد أن تركنى الكـابوس وقتـا إثر انتقـال الخالـة بهية إلى غرفتى ، عاد فحلّ بى من جديد ولم يتركنى فلازمنى حتى بعد أن مات أبى وباعت أمى البيت وأخذتنا إلى القاهرة حيث تعلمت وتخرجت من الجامعة وتزوجت .

وفى بداية الأمر ، عندما تزوجت ، شعـرت بـالخجـل من الكابوس وكأنه بـرص أو بهاق أو جـرب ، لأن عفاف ظلت توقظنى منه مستغربة وترانى على الصورة الزرية التى كانت أمى ترى أبى بها أحيانا عندما تكون بالبيت وتدخل مع من كانـوا يدخلون غرفة نومه وهو يعوى ، ويصحو فزعا غارقا فى عرقه مرتعشا كعيّل مذعور . لكنى ـ بعد وقت ـ فارقنى ذلك الشعور بالخجل ، وانقلب الأمر إلى استهانة ، ثم تحدّ . شعرت وكأن زوجتى ـ لمجرد أن لها الحق فى مشاركتى فراشى ـ أعطت نفسها الحق فى التدخل فى أخص شؤونى والحجر على حريتى . ولقد

يبدو ذلك بعيدا عن المنطق وغير معقول ، إلا أنه ما شعرت به . واعتقادى أنى لى بعض الحق فيه . لأن لكل منا حياته ومشاكله التى تخصه ولا شأن لأحد بها . حقيقة إن الزواج يقحم الواحد منا فى حياة الآخر ، لكن ذلك ـ ككل شىء آخر ـ ينبغى أن تكون له حدوده . فأنا ، مثلا ، لا آخذ على عفاف شغفها غير الطبيعى بقراءة الروايات الغرامية الرخيصة ، أو الولع المبالغ فيه بأغانى العشق والغرام . ولو كنت شخصا آخر لشعرت على الأرجح بالقلق أو راودنى الشك وملأتنى الغيرة . لأنه بعد الزواج لا يكون هناك كل ذلك العشق والغرام ، وبالأقل لا يكون كل ذلك الانشغال بالعزول والوصال وكل هذه المسائل . لكنى لم أشعر بأى استياء ، ولم أنظر إلى المسألة باستغراب يجعل عفاف تشعر بالحرج أو الخجل ، ولم أعلّق على اندماجها فى أغنية لشادية أو عبد الحليم حافظ بقولى « سبحان الله » أو « اللهم احفظنا » كما كانت تفعل أيام كانت توقظنى من الكابوس ، ولم أقل بكل تأكيد شيئا عما قد يلغط به الجيران وهم يسمعون كل تلك الأغانى الغرامية تلعلع من الشقة بمجرد أن تعود عفاف من عملها بالشركة .

تلك المقارنات ملأتنى بشعور من الحنق ، وبلغ ذلك الشعور مداه يوم سألتها عن عمتها التى حاولت أن تكتم أنفاس زوجها بالوسادة وهو نائم فبكت وبالليل أوصدت باب غرفة النوم فى وجهى فاضطرتنى إلى النوم فى غرفة الضيوف ، وكانت النتيجة أنى ـ عندما جاء الكابوس ـ لم أجد من يوقظنى منه قبل أن يستفحل ، فسمع معظم من بالعمارة عوائى ، ووصل الأمر إلى مسامع البواب وصاحب البيت . والأخطر من كل ذلك أنى كدت أموت فى قبضة الكابوس فى تلك الليلة ، وهو ما جعلنى أتشاجر مع عفاف ـ ربما لأول مرة منذ تزوجنا ـ عندما عادت إلى البيت محنقة مما سمعته من كلام البواب والجيران فأيقظتنى من قيلولة بعد الظهر التى كنت مستغرقا فيها لأستريح مما حدث لى ليلا .

(٦)

لكنى ، فيما بعد ، شعرت بالندم للأشياء التى قلتها لعفاف فى حمأة الغضب فجعلتها تبكى . من أنها خافت على سمعتها ، أنا وهى ، مما قد يتقول به الجيران ويخوض فيه الخدم والبواب . فالناس ألسنتهم مسمومة ولا تحب أن تترك أحدا فى حاله . فوق أن زوجتى لم تكن تدرى شيئا عما تطور إليه الكابوس . ولا أظن أنها ـ لو عرفت ـ كانت ستوصد الباب فى وجهى فتضطرنى إلى النوم وحدى فى غرفة بآخر البيت لا أجد فيها من يوقظنى قبل أن يتمادى الكابوسس فيوشك أن يجهز علىّ . كان الكابوس قد ازاداد شراسة . فالألفة تولّد الاحتقار ، كما يقولون . وربما وجد الكابوس كل ليلة ، بطبيعة الحال ، لكنه ظل منذ أيام الطفولة البعيدة يزورنى فى معظم الليالى . وربما كنت ، فى الحقيقة ؛ ألفته ، فاستهنت به ـ إلى الحد الذى يمكن أن يستهين به أحد إزاء كابوس شبه ليلى يوقظه منه الآخرون وهو يعوى رعبا . وربما كان ذلك خطأ من جانبى ، لأن رجاحة العقل كانت تقتضى أن أدرك أن الكابوس لا تفرغ له جعبة ، وأنه ـ متى شاء ـ يمكن أن يباغت من يحل به ، فى كل ليلة بجديد . وهذا هو ما حدث معى . تغير الكابوس . بات أشد ضراوة من أى وقت مضى ، وراودنى شعور بأنه كان قد بات مصراً على الأذى ، وأن المسألة فيما يخصنى كانت قد تجاوزت مرحلة المناوشات الليلية ودخلت مرحلة أخرى كان يمكن بالفعل أن يقتلنى خلالها ، كما أوشك أن يفعل فى تلك الليلة التى نمتها وحدى بعيدا عن يد عفاف المنقذة التى تهزنى فتوقظنى .

والذى أخشاه ، وقد استدرجتنى مشكلتى الراهنة إلى هذه المصارحات التى أعلم من مبدأ الأمر أنها لا جدوى منها ، ولم يكن ينبغى أن أنساق إليها لولا أنى كالغريق الذى يتعلق بقشة ، أن يظننى أحد مجنونا أو فى حاجة إلى العلاج النفسى أو أى شىء من تلك السخافات التى نصحنى بها عباس علوانى ونصحتنى بها عفاف زوجتى رغم أنها قعدت تشتم عباس وتقول إنه يتظاهر بخفة الدم على حسابى . والحقيقة أنى أتمنى الآن من كل قلبى لو كان الأمر كذلك . فمثل تلك الأشياء . كالذهاب إلى مستشفى المعادى أو التردد على عيادة طبيب نفسانى ـــ أهون بكثير مما أنا فيه . لكن الأمر ليس كذلك . لأن مشكلتى الحقيقة ، الورطة التى أنا فيها الآن ، أن الكابوس توقف . انقطع لم يعد يحل بى ليلة بعد ليلة أو كل بضع ليال . تركنى وذهب . ولم أعد أصحو فى الليل أعوى وأتصبب عرقا وارتعش كمن به حمى .

وأنا أعرف . الأجدر بى ، كما قال لى عباس وهو ينظر إلى باستغراب عندما صارحته بمشكلتى أن أفرح وأشكر الله . أن أشعر بالأمان . أن أكون سعيدا بزوال تلك المصيبة التى لازمتنى منذ طفولتى . وكما قالت عفاف ، عندما حكيت لها عما قاله عباس عن مستشفى المعادى ، يمكن فعلا أن يكون عباس قد وجد فيما صارحته به فرصة للسخرية منى . لكن عفاف هى الأخرى أصرت ـ عندما رأت ما حدث لى بعد انقطاع الكابوس ـ على أنى يجب أن أذهب إلى ذلك الطبيب النفسانى الذى عالج عمتها فجعلها تكف عن محاولة قتل زوجها وهو نائم ، وقالت إنها لا تستطيع أن تفهم كيف أمكن أن يركبنى كل هذا الغم لأنى لم أعد استيقظ فى الليل وأنا أعوى وأموت

رعبا . وبالمنطق طبعا ، يبدو هذا صحيحا . لأن أحدا لا يحب أن تحدث له كلما نام تلك الأشياء التى كانت تحدث لى ، خاصة خلال الأشهر القليلة التى سبقت انقطاع الكابوس . والواقع أنى مازلت أعجب كيف لم أمت فى قبضة الرعب الذى لم أعرف له مثيلا من قبل خلال زيارة من تلك الزيارات التى يبدو الآن كما لو كان الكابوس أراد أن يودعنى بها . وأنا مدرك لكونى أتحدث عنه كما لو كان شخصا مثلى ومثلكم ربطتنى به علاقة حميمة ، كما لو كان كائنا عاقلا يفكر ويدبر ويتكلم . ورغم أن ذلك يبدو غير معقول ، لا شك عندى إطلاقا فى أنه يفكر ويدبر ـ بلؤم غريب ، والذى أعرفه من خبرتى المعاشة ليلا أنه يتكلم ؛ أحيانا ، عندما يريد . فقد أوشك فى بعض المرات أن يكلمنى ، أن يصارحنى بأشياء أراد أن يوقفنى عليها فى تلك المرات يأتينى فى صورة أبى . وبطبيعة الحال ، لم أستطع أن أقطع بأنه كان أبى،لأنى لم أجرؤ على النظر فى وجهه . فقد خشيت أن أرى ما فعله الموت به . وفى مرات أخرى كان يأتى فى صورة امرأة فى نقاب أسود . وكان يقترب منى ويهم بأن يهمس ، بأن يقول شيئا ، لكن رعبا ماحقا كان ينتابنى ، وقبل أن تنطق تلك المرأة كاسية السواد بحرف مما كانت موشكة على مصارحتى به ، كنت أدفعها بعيدا وأنا أعوى « روحى ، روحى ، ابعدى عنى » وقد اعوجّ لسانى وباتت أطرافى فى ثقل الرصاص .

وكانت عفاف تسمعنى وهى توقظنى . وبدلا من أن تشعر بالإشفاق على مما كنت غارقا فيه ، ثار فضولها الأنثوى ، وراودتها شكوك زوجية ، فظلت تسألنى عن تلك المرأة التى أحلم بها ثم أظل أعوى طالبا منها أن تبتعد عنى . فلما لم أقل شيئا ، ضحكت وتقصعت وقالت إنها ليست خريجة جامعة مثلى ، لكنها ليست جاهلة ، وقد تكون أكثر اطلاعا منى لأنها لا تكف عن القراءة ، وقد قرأت فى المجلات (التى يكتب محرروها عن تلك المسائل أحيانا عندما لا يجدون ما يملأون به صفحاتها) إننا نحقق ونحن نيام ما نظل نشتهى أن نفعله ونحن نروح ونجىء فى حياتنا اليومية . ورغم أنى صممت على ألا أستدرج إلى قول شىء ، قلت لها إن الأمر ليس كذلك . لكنها لم تعن بأن تستوضحنى معنى قولى ، بل قالت كذلك أو ليس كذلك ، أنا لا يهمنى . كل ما أريد أن أعرفه هو من تكون روح أمها هذه التى تطلع لك فى الحلم وعندما توشك أن تفعل معها ما تريد ، يرعبك ضميرك فتظل تقول لها روحى ، روحى ، ابعدى عنى ؟ ولحظتها تذكرت أن أمى هى الأخرى كانت تقول عن قرد أبى القاعد فى الشباك أنه لم يكن قردا ولا شىء بل عمل أبى الردى ، فهززت رأسى ولم أقل شيئا ، لأنه ما الذى كنت مستطيعا قوله لأجعل عفاف تفهم الأمر على حقيقته ؟ وقد زاد ذلك من حنقى عليها . ولا يعنى هذا أنى كرهتها أو أى شىء من ذلك . فأنا أحبها حقا ، وأجدها لطيفة المعشر وغير مزعجة كمعظم النساء اللواتى يجعلن جيرتهن عذابا لمن يعيش معهن . لكن ذلك الحديث وغيره مما ظل يجرى بيننا بسبب عوائى الليلى ظل يباعد ما بيننا دون أن نشعر . والحقيقة أنى انتبهت فى النهاية إلى أن الكابوس كان جاهدا فى دفعى بعيدا عن كل من عشت بينهم ليستفرد بى فى خرابة من الخرابات التى يأخذنى إليها ليلا . ولا أريد بذلك أن أقول إنى فقدت اهتمامى بعفاف . فهى زوجة حقيقية ، وتشبع كل مطالبى . وهى حاضرة معى دائما ، خلال ساعات النهار . كما أنى ، فيما يخص غيرها ممن أعمل معهم أو تربطنى بهم علاقات صداقة أو عمل ، لم أنعزل عنهم أو أنطو على نفسى أو أى شىء كهذا . ظل لى زملاء وأصدقاء ومعارف ، وظللت رئيسا لا يكرهه مرؤوسوه كثيرا فى الإدارة التى أعمل بها بوزارة التربية والتعليم ، ويقدره رؤساؤه ويجاملونه ويدعونه إلى بيوتهم ، ويزورونه أحيانا فى بيته . ولم أنعزل حتى عن أولئك الناس الذين تعمل عفاف معهم فى الشركة العامة لمستلزمات المجارى والأدوات الصحية ، فأذهب معها ، كلما أصرت ، إلى ما يقيمونه من حفلات زفاف أو مآتم ، وأعطيها عن طيب خاطر ما تحتاجه من نقود لتقدم الهدايا لهم أو ترسل إليهم برقيات التعازى . ولم أعارضها كثيرا عندما بدأت تتحدث عن الأطفال وكيف أنهم سيملأون البيت علينا واستجبت لتلميحاتها المتلاحقة بأن الوقت حان لنفكر فى إنجابهم خاصة بعد أن ارتفع راتبى كثيرا إثر الترقية الأخيرة وسددنا القسط الأخير من أقساط السيارة النصر . والذى أريد قوله إنى أعيش حياة نشطة وحافلة واروح وأجىء وأفعل كل ذلك عن طيب خاطر كما يفعل الآلاف أمثالى . لكنى فقدت اهتمامى . ولا أدرى كيف بدأ ذلك أو متى بدأ . وجدتنى فجأة غير مهتم لشىء . أن يحدث، سيان ، لكنه يحدث كل يوم ـ بحكم الاعتياد . ولا أجد متعة فيه أو معنى له وكأن من يفعل كل تلك الأشياء أو تحدث له يفعلها لأنه يعيش ليفعلها وتحدث له . ولا يعنى ذلك أنى أقف على مبعدة أرقب كل ذلك أو أى شىء من هذا اللغو الذى تتحدث عفاف عنه . فقد ظللت أنا الذى يذهب إلى الديوان ، ويشتغل ، ويقرأ الأهرام ، والجمهورية أحيانا ، ويجالس الأصدقاء ويشاركهم تهريجهم ونكاتهم وما تقول عفاف إنهم يصطنعونه من خفة الدم ليقطعوا دابر بعضهم بعضا ، ويزورهم فى بيوتهم ويزورونه فى بيته ، ويجالسهم على القهوة ، ويعود إلى البيت وفى حقيبة سيارته أكياس من الفاكهة وغيرها ، ويتناول الطعام ، ويجالس زوجته

عندما تعود من الشركة فتحكى له عن كل ما حدث بالشركة فى ذلك اليوم ، وهو لا يختلف عادة عما يكون قد حدث فى اليوم الذى قبله ، ويأخذها إلى السينما ، وأحيانا إلى المسرح ، ويفعل كل ما يفعله الآخرون . وفى آخر النهار يشعر بالارتياح لأن النهار انقضى . وعندما ينفرد بنفسه فى الحمام أو دورة المياه ، ويستعيد ما فعله وحدث له وما قيل له وقاله هو للآخرين ، لا يجد لكل ذلك معنى أو يجد فيه متعة ، لا يجد له مذاقا أو يجد له لونا . ولا يزعجه ذلك ، كما أنه لا يبتهج له ، بل يأخذه مأخذ كل ما فعل طوال النهار وما قاله وقيل أو حدث له .

وأنا الآن أخشى أن أقول ذلك ، لكن الحقيقة أنى كنت ، قبل انقطاع الكابوس ، أشعر بعد انقضاء النهار وكأنى موشك أن أستيقظ . لعل ذلك أقرب ما يمكن أن يقال . وكما يتطلع من يستيقظ صباحا بعد ليلة طويلة من نوم أبيض لا يحدث فيه شىء إلى يوم نشط ملىء بالأحداث والحركة والمفاجآت الصغيرة ، فتنتابه هزة خفيفة من الإثارة والترقب قد تأتيه وهو يستحم أو يحلق ذقنه أو ينظف أسنانه أو يتناول إفطاره ، كنت أتطلع أنا بعد انقضاء نهار طويل إلى ليلة جديدة يفاجئنى الكابوس خلالها بجديد .

ولم يكن الكابوس يخيب ظنى فى معظم الأحيان . وبخاصة فى تلك الشهور الأخيرة التى سبقت ذهابه عنى . ولقد بدا لى دائما أن كل أولئك الناس الذين يأكلون عيشا من وراء اختلاق القصص والروايات وتلفيقها للضحك بها على عقول البسطاء كزوجتى عفاف ، لن يكونوا فى أى وقت قادرين ، حتى وإن اجتمعوا كلهم معا ، على مقاربة قدرة الكابوس على الاختراع والتلفيق والمباغتة .

وأنا ـ لأن هناك من الأشياء التى تحدث ليلا ما لا يطيق العقل أن يتذكره فى ساعات اليقظة على ما يبدو ـ لا أذكر كل ما ظل الكابوس يباغتنى به ليلا طوال السنوات التى لاحقنى خلالها ، منذ أول ليلة حل بى فيها وأنا ملقى بجوار أبى ، إلى تلك الليلة الأخيرة التى سبقت انقطاعه والتى أيقظتنى فيها عفاف وقد اختلط صراخها بصراخى إذ انتابها ـ لأول مرة ـ رعب حقيقى جعلها تنسحب متباعدة عنى إلى آخر الفراش بعد أن أيقظتنى ، وكأنها نفرت من تلك النجاسة التى كانت تتحدث عنها أمى ، وقد مدت ذراعيها أمامها وبسطت راحتيها وهى ترتعد وتردد بصوت ملهوج آيات من الذكر الحكيم كما كانت الخالة بهية تفعل . وبطبيعة الحال ، لم أسألها لم حدث لها ذلك فى تلك الليلة بالذات دون كل الليالى السابقة التى أيقظتنى من الكابوس فيها ، ولم تكن بى حاجة إلى سؤالها ، فقد شعرت بأن ما باغتنى به الكابوس فى تلك الليلة ـ وكأنه كان يودعنى ـ كان قد انتقل رعبه منى إلى عفاف بغير كلام . ولسوء الحظ ، أنا لست ممن يمسكون يوميات أو يكتبون مذكرات يسجلون فيها ما يحدث لهم . وليتنى فعلت ، لأن هناك أشياء كثيرة حدثت لى ليلا وخانتنى الذاكرة الآن فضاعت منى . لكن ما ظللت أذكره من تلك الأشياء يكفى لأن أعيش الآن عليه .

فبعد أن فارقنى الكابوس ، أفرغت حياتى . فى الأيام الأولى التى أعقبت انقطاعه شعرت شعور من أخذ أجازة لأول مرة فى حياته . شعرت بنفسى خفيفا نزقا . وذهبت مع عفاف إلى أماكن كثيرة كانت قد ظلت تلح علىّ فى الذهاب إليها دون جدوى فيما مضى . كنا كمن يقضيان شهر عسل جديد . أو كولد وبنت هربا من أهلهما وذهبا إلى أماكن خبيئة يضحكان ويمرحان فيها معا بعيدا عن الناس جميعا . وقالت عفاف وهى تضع ذراعيها حول عنقى إنى ـ برحمة من الله ـ ولدت من جديد . لكنها وهى تقول ذلك لم تكن تعرف أن تلك الأجازة كانت تقترب بسرعة من نهايتها . ولعلها لم تلحظ فى أول الأمر ذلك الشرود الذى كان قد بدأ ينتابنى . وحقيقة الأمر أنى كنت قد بدأت أفتقد لقاءاتى الليلية وكل تلك الأماكن الغريبة التى كان الكابوس يأخذنى اليها . وليس معنى قولى إنى كنت قد بدأت أشعر بالملل . فهذه بالذات هى المشكلة . وليست المشكلة أنى أستسلم لذلك الضجر وفقدان الاهتمام من تلقاء نفسى . فالأشياء هى التى تفعل بى ذلك . تظل ثابتة هى هى لا تتغير ، ولا يكون فيها جديد . كم مرة يمكنك أن تذهب إلى القناطر فتجدها مثيرة ، أو متعة ، أو باعثة على الاهتمام ؟ مرة ، بعد مرة ، بعد مرة ، أو العجمى ، أو الأهرامات ، أو مريوط ، أو المريخ ؟ كل الأماكن والأشياء والوجوه والأصوات والروائح والألوان فيها ذلك الرسوخ . ذلك الثبات . لا تتغير . لا تتحول . لا تنقلب فى لحظة من حديقة خضراء إلى صحراء أو غابة أو خرابة . والبيوت أيضا ، والمكاتب والدكاكين . تظل هى هى . لا تتحول بمجرد أن تلتفت أو تشرد لحظة إلى مغارات أو كهوف أو آبار عميقة تطل برأسك داخل ظلمتها التى تشدك بأيد قوية وأنت مدرك أنها لا قرار لها وأنك إن سقطت فيها ستظل تهوى ولا تسمع إلا صدى صرخاتك . وكم مرة يمكنك أن تجالس امرأة ، مهما كانت حسناء ولطيفة المعشر وضحوكا وفى صوتها غنة ، أو تعانقها ، أو تستسلم لغوايتها ، حتى وان كانت أميرة الأميرات وست البنات ؟ بعد كل تلك المرات ، ألا تظل هى هى ، لا تتغير ، لا تباغتك بجديد ، لا تتحول فى غمضة عين إلى مخلوقة من تلك المخلوقات التى كان الكابوس يسوقها إلى الليلة بحد الليلة فتحاول أن تلفنى فى عباءاتها لتأخذنى إلى تلك الأماكن التى

ظللت أصحو متصببا عرقا من الأشياء التى كنت أعلم ـ بتلك البصيرة التى يشعل جذوتها الكابوس ـ أنى ملاقيها هناك ؟

ورغم أن الكابوس كان قد ازداد شراسة قرب انقطاعه ، لم تطل كثيرا تلك الهدنة فى حياتى . فيوما بعد يوم ، يتضاءل الآن اهتمامى . وبطريقة ما ، لعل الفضل فيها لغريزة الأنثى التى لا تخيب ، حدست عفاف ما هو حادث لى ، رغم أنى ظللت أتظاهر أمامها بكل مالا أشعر به ، فعادت إلى الإلحاح علىّ فى الذهاب إلى ذلك الطبيب النفسانى الذى تدّعى أنه داوى عمتها من جنون القتل ولما ضقت بإلحاحها ، تشاجرنا . ورغم أنى ضقت باستدراجها إياى إلى ذلك الشجار ، فإنى لا أكف عن التساؤل : من منا على حق ؟ فهى فى الحقيقة لم تفعل أكثر من أنها أرادت أن تطول تلك العطلة ، ولم يخطر لها ببال ، بطبيعة الحال ، أن ذهاب الكابوس عنى خلّفنى فى العراء ، وأنى أعانى الآن من انحباط أعقب فورة النزق الأولى . وليس بوسع عفاف أو عباس علوانى أن يتصورا أنى أفتقد ذلك الذى كان يحدث لى ليلا . وعفاف ، وإن كانت لم تقف على ما كان يحدث فى لقاءاتى بالكابوس ، أو فى الحقيقة لم تعن بأن تقف عليه ، لأنى حاولت مرة أو مرتين أن أحكى لها ، فأدارت ظهرها إلىّ ونامت ، ظلت تعاين آثار تلك اللقاءات عندما تصحو فزعة على عوائى ، فتوقظنى . وكان ظلك يكفى ، فيما يخصها ، لأن تتصور ، كما تصور عباس ، أنى يجب أن أحمد الله على زوال تلك الغمة الليلية التى طالت إلى أن بلغت الأربعين . وأنا الآن إذ أفكر فى ذلك ، لا أملك الا أن أتساءل : ماذا عساهما أن يقولا لو وقفا على ما وقع لى فى الليلتين اللتين سبقتا انقطاع الكابوس .

فى أولى الليلتين ، كنت ، معذرة ، فى بيت الراحة ، لقضاء حاجة . وكما يحدث فى الكابوس دائما ، كان كل شىء فى البداية سلسا ، بل وكنت ـ لسبب ما ـ مبتهجا لوجودى فى ذلك المكان ، مرتاحا لما كنت أفعله . لكن الوضع تغير بغتة . بدأت أشعر بالخوف . فقد كان مابأمعائى لا يريد أن يفرغ . ولم يكن المرحاض يعمل جيدا ، ففاض ما به على أرض المكان . ورغم أنى ظللت أحاول أن أكف ، بدا أن التوقف كان قد أصبح مستحيلا . كنت كمن بداخله طوفان انهارت أمامه كل السدود ولم يكن ينوى ـ وقد استقل بإرادته عنى ـ أن يتوقف . وبدأ ما فاض على الأرض يعلو ، فغاصت فيه قدماى ، ثم ساقاى ، وأمعائى لا تفرغ . وتحول خوفى إلى ذعر . أيقنت أنى سأغرق ، فحاولت الوقوف للخروج من ذلك المكان رغم أنى كنت أعلم أنى إذا خرجت سأجد نفسى فى الشارع عاريا وغير قادر على التحكم فى أمعائى . لكنى لم أستطع الوقوف أو الخروج ، لأن ساقى كانتا قد تحولتا إلى كتلتين ثقيلتين من رصاص . وكأنما فطن المكان الذى كنت فيه إلى نيتى ، فتحول إلى صندوق كبير لا مخرج منه . وعندما رأيت أطرافا آدمية ورؤ وسا وقطعا من لحم سابحة فوق ذلك الطوفان الذى وصل إلى صدرى ، بلغ الرعب مداه ، خاصة وأن يدا كانت تحاول دفعى لأسقط فأغرق . وعندما صحوت ، كانت عفاف تهزنى بعنف لتوقظنى .

وفى الليلة التالية ، كنت ذاهبا إلى بيت عباس علوانى لأبحث معه مسألة بالغة الأهمية . وكنت فى عجلة من أمرى . لكنى ضللت الطريق ، ووجدتنى فى أرض خلاء ، فى مكان لا أعرفه ، فى الريف . وأظلمت الدنيا حولى ، فأخذت أجرى . وعندما فعلت ذلك أخذت أقدام كثيرة تجرى فى أعقابى . ثم وجدت نفسى أمام مغارة فى جبل المقطم ، فتوقفت . وترددت فى الدخول ، لأنى علمت أنى استدرجت إلى شرك . لكن الأقدام التى كانت تجرى ورائى اقتربت ، وتذكرت أن الوحوش تخرج من مخابئها بمجرد أن تظلم الدنيا ، وأن المشنوقين والمقطوعة أطرافهم يخرجون من الليمان ، فدخلت المغارة ، ووجدت نفسى فى نفق ضيق طويل مظلم أخذت أجرى فيه وتلك الأقدام تلاحقنى ، إلى أن وجدتنى فى كهف فسيح رطب وضعت فى وسطه لمبة مما يدعوه الفلاحون الشيخ على ضئيلة الضوء ، أسرعت صوبها ، فسمعت بابا ثقيلا من صاج أو حديد يوصد ورائى ، فاستدرت ، ورأيت على ضوء اللمبة شرّاعة من زجاج بأعلى الباب ، وشلّنى رعب من وجه المرأة كاسية السواد التى عرفت أنها ستطلّ علىّ لتوها من وراء الشرّاعة وتسفر لى عنه ، فقعدت أرضا عند اللمبة ، وظهرى إلى الباب . وعندما نظرت حولى على الضوء الباهت ، وجدت أنى قعدت وسط حلقة من موتى مكفّنين رصّوا حولى بعمق صفّين ، ثم رأيتهم يتململون ويحاولون الاقتراب منى ، فأدركت أنى استدرجت إلى القبر . وعندما أحسست بيد المرأة ، وقد دخلت من الباب ، تدفعنى فى كتفى وتحاول أن تجعلنى أنكفىء على وجهى بين أولئك الموتى ، صحوت فوجدت عفاف تهزنى بعنف وهى تصرخ ذلك الصراخ الفظيع الذى اختلط بعوائى ، ثم تبتعد عنى إلى أقصى الفراش مادة ذراعيها أمامها وهى تردّد آيات من القرآن الكريم .

وكان ذلك آخر لقاء لى بالكابوس ، من وقت طويل . وأنا الآن ـ متظاهرا بأنه لم يحدث شىء ـ أعيش على أمل أن يعود . والذى أذكره أن أبى لم يطل به العمر ، بعد أن فارقه أكثر من بضعة شهور .

لندن : شفيق مقار

رجب سعد السيد

قصة "المخاض"
(من أوراق مقاتل مصرى)

١ - صباح انتظار آخر

أقفلت أوراقى . لا جدوى من تكرار المحاولة . ماذا تبقى ليقال ؟ . ويبدو أن الأوتار المشدودة تهتز تلقائياً ، فيطفو فوق السطح ما احتسبناه مهملاً . لا نملك إلا محاولة النسيان . لكن القلب يأبى أن يوأد . . ينفض عنه تراب القبر . . تذيب أغلاله . ما حيلتى ؟!

ـ اللى واخد عقلك .

محمد كامل . سائق العربة . ولابد أنه كان يراقب سرحتى الطويلة . صوته المزعج أهم ما يميزه . بنفس هذا الصوت كان يغنى لى موال شفيقة ومتولى . . وكان حين يأخذه الانفعال يستحيل حزيناً مؤثراً ، وكانت الدموع تخنقه وهو يروى المشهد الختامى .

ـ خلصت الصيانة ؟

ـ كله تمام . . لكن الجوع عامل عمايله معاى . .

ـ ياجدع اختشى . . كلها كام ساعة ع المدفع . .

ـ يابوى !. . مدفع ؟!. . أنا رايح أشوف لى حاجة آكلها . . المفتى قال افطروا . . ربك شايف وعارف !

ـ ماتبعدش كتير . .

نسيت أن أساله عن رفيقينا الآخرين . لابد أنهما الآن فى مكان قريب جالسان تتصارع أفكارهما على رقعة الشطرنج . هذا هو الصباح الثالث ونحن بين مر الملل وجزر التوتر . نحس بأشياء لكننا لا نستطيع أن نجزم . لم يبق ـ إذن ـ سواى وحيداً أسير الملل لا أجد شيئاً أفعله . حتى زياراتى لحسين ـ أو حضرة الضابط حسين كما يقول المنطوق والعسكرى السليم ـ أو زياراته ، صارت معتلة بمراسيم المجامله بعد أن أنفقنا كل مدخراتنا من ذكريات الزمالة فى الجامعة . حين صدر الأمر بإعداد دوريتى لتلتحق بهذه الوحدة شعرت ببعض الحزن لا نفصالى عن وحدتى ، لكننى حين علمت بأننى سأعمل بالقرب منه تعزيت قليلاً وعلى كل حال ، فقد اكتشفت أن التخوف من الشعور بالغربة لم يكن سوى وهم ، وان ذلك الشعور لم يقم إلا بداخلى .

وقفت فاصطدمت رأسى بشبكة التمويه التى تغطى العربة . قفزت نازلاً . استقبلنى وهج الشمس درت حول حفرة العربة . سمعت أصوات مشادة قريبة . كانا أحمد وابراهيم . ذهبت اليهما لأرى من الذى أخطأ هذه المرة فى تحريك قطعه .

٢ - البشارة

كنت جالساً أرقب احتدام الصراع حين فاجأنا الصوت المتلهف ينادينى . عرفته قبل أن يؤكدا لى أنه الضابط حسين . خرجت من الحفرة مضطرباً بتأثير صوته . لم أر تقطيبة الضيق فى وجهه . . كان متوتراً وقد زايل ملامحه هدوؤها الحزين المعتاد . سحبنى من ذراعى . ذهبت معه . بعدنا عن الحفرة عدة خطوات . أسرَّ إلىَّ بصوت لا ينصاع لمحاولة خفضه :

ـ آن الأوان . . أخيراً . . آن الأوان . .

لم أفكر ـ طبعاً ـ فى حكاية زواجه المرتقب ، لأنه لن يحدثنى عنها هكذا . خيل إلىّ أن قلبى المرتعش لـه آلاف من قرون الاستشعار الخفية . تحس بكل شىء . . فى الخطوة التالية تترجم الإحساس وتنهى حالة البكم .

ـ خير . .

ـ كل خير . . ساعة الصفر أقرب مما تتصور . .

ـ مش معقول ؟!

مش معقول ! مش معقول ! . تعودت أن تقولها ببلاهة فى المجاملات اللزجة ، أو تطلقها بلا معنى كزائدة كلام دودية ، أتقولها الآن بنفس الطريقة ؟ .

ـ تصور ؟! . . أقرب مما تتصور . . ساعة ١٤٢٠ . . خلِّ بالك . . .

تركنى ومضى مهرولاً . أسرع إلى رفاقى . لست أدرى كيف أخبرتهم . نظروا فى ساعاتهم . كانت تقترب من الثانية .

٣ - نقطة . . ومن أول السطر . . . .

سعت ١٤٠٠ : تمت عملية حساب بسيطة . باقى الطرح «ألفان ومائتان وثمانون يوماً . . خلسة وخمسون ألف ساعة أيوبية . . بصماتها الجانية أخاديد عار . . سياط استمرأنا عذابها . آن الأوان . ياإبراهيم . . يامحمد . . ياأحمد . . ارفعوا الشبكة من فوق رشاشنا . . خذ مكانك ياأحمد وراءه . . ارفع فوهته إلى صفحة السماء فى اتجاه الشرق ، فربماتستطيع أن تحقق أحلامك الصغيرة ، وتفوق أبطالك السينمائيين روعة .

سعت ١٤١٠ : جاءنا الضابط حسين، طالبنا بأن نكون مستعدين لاحتمال أى إغارة جوية معادية مفاجئة . وجدنا مستعدين : أحمد خلف مدفعه . أنا ومحمد وابراهيم فى حفرنا البرميلية منتشرين حول حفرة العربة . سألته عن احتمال تحركنا . قال إن ذلك مؤكد وقريب جداً . مضى إلى جماعة أخرى .

سعت ١٤١٥ : على حافة الحفرة جلست . الخوذة تسبب لى صداعاً . اكتشفت أن نظرى أكثر حدة مما كنت أتصور . ميزت جميع الهيئات البعيدة . وجدت ندفات السحب البيضاء فوقى تشكل تكوينات منسجمة واكتشفت أيضاً أن حدة الشمس إلى هذه الدرجة أمر غير طبيعى فى مثل هذا الوقت من العام . بل إننى قد تضايقت من الشمس وتمنيت لو تختفى وتختصر ساعات عمرها الباقية . نظرت إليها . أحرقت عينى . التصق قرصها المتوهج بالقاع . . أقفلت جفونى بقوة أقتله . لم أفلح . داهمنى خوف من انتشارها الرهيب فوق رمالنا المتحفزة . . ونحن نهدهد البذرة . نسقيها ماء القلب ، ونصلى لأجل الجنين المنتظر أن ينمو وينمو وينمو . . يصير مكتملاً وقوياً . . تشق أفرعه الوليدة كل الأغشية . . مزدهرة . . متبرعمة . واعدة . .

سعت ١٤٢٠ : أيها الجنود هبوا . اخرجوا من خنادقكم . دعوا فوهات أسلحتكم تلتمع فى وهج الشمس . اليوم لا نكوص . اليوم لا نكوص اندفعت من فوقى تماماً . . سبعة تشكيلات رباعية . . أحصيتها . . ثمان وعشرون طائرة فى اتجاه الشرق . رأيتها من قبل تروح وتجىء . . تعلو وتهبط ، لكنها فى هذه المرة شىء آخر . . كلها تحمل منى تمائم الحب . . هديرها يخنق فى صدرى أنفاس الخوف المترصد . . يبعثر صفوف اليأس المتجدرة . التفت حولى . كانت قمم التباب مشتعله بحركة الخوذات المموهة . ركب أحمد سعد سطح مقدمة العربة وأخذ يصيح مكبراً . لحمد كامل وابراهيم عبد الرازق التحما معاً فى رقصة بلا إيقاع . أنا أيضا لم أكن بالحفرة . . وأيضا كانت خوذتى بيدى . . لم يكن رأسى ساعتها بحاجة إلى غطاء . تمنيت لو أسمع صوت زغرودة ممدودة مجلجلة أحسست بجوع شديد لسماعها . . لم تكفنى الزغاريد الخشنة التى كانت ترددها قمم الجبال فى وسط التكبيرات . ولم أسأل نفسى لماذا هذه الدموع المنسالة من عينى . . فقد كنت أعرف الإجابة .

سعت ١٤٤٠ : عادت أمواج الطائرات رجعت كلها إلى المطار القريب . أحصاها أحمد سعد . انتابه شىء من الهوس وهو يحصيها واحدة واحدة . ربما كان ساعتها يتخيل نفسه قائداً لإحداها

(حلمه القديم المفقود) وها هو قد طلع من القاعدة . . يعرف هدفه تماماً . . تواجهه بعض الصعوبات ـ أحلامه كلها فيها عوائق ـ يجتاز الصعوبات . . لايصيب هدفه بدقة متناهية . . يتخذ طريقه عائداً . . خفيفاً . . مزهواً ، متأكداً من أن ثمة تحته من يستقبلونه بقلوبهم . كانت دموعه تسيل وهو يصيح : .

ـ «الله أكبر . . الله أكبر . . يا عالم . . يا هوه . . تعالوا شوفوا . . امسكوا الخشب !» .

سعت ١٤٤٥ : بدأ هدير المدفعية . يا طبول الحرب دقى . . لا تتوقفى . . اسرعى . . اشتعلى . . الغى كل ما عداك . . لا نريد أن نسمع غير صوتك يصك آذاننا ويمحو من سجلاتها كل الأصوات . تذكرت صديقى فاروق أحد أبطال معارك المدفعية فى حرب الاستنزاف . . أتراه يفعل الآن كما كنان يفعل فى تلك المعارك ؟. حكى لى أيامها أنه قبّل كل دانة أطلقها مدفعه لا أملك إلا أن أتخيل وأتساءل . لا يُسعفنى الخيال ، والتساؤلات أقزام مشلولة . أيها الواقفون على حافة القناة ، خذوا عيونى ترى معكم . . ترصد وثباتكم الأولى النبيلة . . خذوا صدرى يتنفس معكم رذاذ البارود والشظايا وزخات الرصاص تملأ فراغه الموحش وتزيد فيه رصيد الأمل . أيها الواحد والعشرون كيلو متراً بينى وبينهم تضاءلوا وانكمشوا . . ازحفوا بى إليهم . . لم يعد بى للصبر طاقة . أعلم أننى بعد ساعات سأقطعكم إليهم ، ولكن كاهلى يستشعر الحمل أثقل . . خذونى أتخفف منه . . أنزفه مع دمى صديداً يتطهر منه جرحى القديم الذى سأضع له مرهماً من أعشاب سيناء . .

سعت ١٧٠٠ : لا زلنا نتوقع غارات جوية معادية . يزداد احتمالها مع آخر ضوء . تحدث لمطارنا القريب مرة أخرى. عادت الطائرات كلها . . تمكنا من إحصائها فى ذهابها ورجوعها واطمأنت القلوب . أ ضاً ، كسرنا وقار التزامنا بأوامر التمسك بالد ط والربط وخرجنا نهلل ونزغرد لها . البيانات العسكرية تتوالى . . إبراهيم لا يفارق جهاز الراديو أذنه . . برغم صوته القوى فإنه لا يدعه يبعد كثيراً عن أذنه . . يعترض عليه أحمد ومحمد ويتهمانه بالأنانية . أحمد يتابع أرقام الخسائر فى صفوف العدو . . يسجلها مصنفة على جدار عربتنا المدرعة . أستمع إلى البيانات كأننى أسمعها لأول مرة برغم علمى بها قبل إذاعتها . . صديقى الضابط حسين يأتينى بها طازجة بحكم قربه من مركز عمليات التشكيل . . . صوت المذيع أعرفه هذه المرة . . رنينه أليف لدى أذنى . . يطرد من خاطرى صورة عمرها أكثر مر ست سنوات لشاب يهيم فى شوارع المدينة الحزينة يلوثها بدماء طعنته . . يتخبط ، ولا يجد لتساؤلاته جواباً غير رجع الصدى . .

سعت ٢٢٠٠ : لا أشعر بأى رغبة فى النوم . أيضاً ، لم ينم أحد من رفاقى بعد . تحدثنا طويلاً فى أحداث اليوم . تحدثنا كلنا فى نفس الوقت . كان الكلام مباشراً ومحدوداً بأحداث يومنا العظيم ، ولكن حلا لكل منا أن يقوله للآخرين . ثم صمتنا . خرج أحمد وابراهيم لنوبة حراسة . استلقى محمد كامل فوق المقعد المستطيل وسحب بطانية . حسبت أنه سينام ، لكنه لم يستقر تحت بطانيته فكرت أن أحادثه . . سمعته يطلق تنهيدات حارة من حين لآخر . . الصمت والهدوء يسودان ويخنقان ضوء القمر سمعت نشيجاً خافتاً . محمد كامل يبكى ! لم أره من قبل يبكى . . ولم أكن لأ تخيله باكياً ، فماذا يبكيه اليوم ؟ .

ـ «محمد ؟!» .

زام وقدعلت نبرة بكائه قليلاً . .

ـ «الله ! . . مالك ياواد ؟»

علا بكاؤه أكثر وأكثر رمى البطانية من فوقه كانت حدة البكاء ترج صدره والدموع تسح من عينيه تغسل ملامح وجهه المتشنجة :

ـ «يابنى قول مالك ؟! . . إيه الى جرى ؟!» .

أشاح بيديه يبعدنى عنه ، واستطعت أن أميز كلماته الباكية :

ـ سيبنى شويه . . أنا عارف نفسى . . سيبنى . .

وبقيت فترة طويلة أرقبه . أحببته أكثر . وابتسمت وأنا أنظر إليه مطروحاً فى ضوء القمر وأراه فى صولاته وجولاته مع عربته العنيدة ، مشمراً عن ساعديه القويين ، لابساً رداء الصيانةالمتسخ ، يقهقه ويرفع عقيرته صائحاً أو مغنياً أو مفاخراً بأنه من جرجا بلد « متولى » . انتهت نوبة البكاء العجيبة . اعتدل جالساً ببطء مسح وجهه بكم سترته . مخط . رفع إلىّ وجهه العريض الجبهة . . قدم لى التبرير :

ــ « هم وانزاح من على صدرى . . »

واهتز أنفه الكبير المفروش فوق فمه البراح وهو يبتسم .

سبعت ٢٢٣٠ : عيناى تأبيان النوم . لست متعباً ، ولكن برودة الجو ازدادت . ذهنى متقد ، والأفكار تروح وتجىء ، ولكننى لا أستطيع أن أنظمها . عزوت ذلك إلى أننى لازلت مبهوراً بأحداث النهار الذى أشعر الآن بأن ساعاته كانت قصيرة بشكل لم يرد علىّ من قبل . استوقفتنى فكرة الانبهار تلك ، ووجدتنى لا أستطعم الكلمة . . تأكد لى أننا كنا قساة على أنفسنا إلى حد مبالغ فيه . . . يفسر ذلك تخوفى حين علمت بساعة الانطلاق . . أرهبنى النهار، وظللت أحاول أن ألملم نفسى فى دهاليز الخوف حتى جاءتنى أنباء الانتصارات الأولى فانتشلتنى . . غير أننى لا تزال عالقة بى زوائد خفية لاتكف عن الاهتزاز محاولة بعثرة تحصيناتى . . أحاول أن أهاجمها فتتصاعد ذبذباتها وتغرقنى فى إفرازاتها الهلامية . .

نفضت عنى غطائى ، ووجدتنى أسعى إلى الضابط حسين . وجدته جالساً يكتب . صاح لما وجدنى أمامه :

ــ « أهلاً ــ أهلاً . . أنت ابن حلال . . كنت على وشك أبعث لك . . اقعد . .

ــ « اوع أكون عطلتك ؟

ــ « لا ، أبداً . . مجرد جواب للبيت . . انتهيت منه . .

وتذكرت أننى لم أفكر حتى الآن فى شىء من ذلك . . وتذكرت أيضاً أننى حين فكرت فى الأسرة صباح اليوم لم أستطع أن أجمع ملامح الوجوه واضحة فى رأسى . . كانت الصورة دائماً ينقصها شىء ، ولكننى شعرت بقبضة حزن تعتصر صدرى حين تذكرت وعدى للصغيرة « عزة » بأن أحضر لها فى إجازتى القادمة فستان العيد

ــ جواب للبيت والا للـ . . . ؟!

ــ ياراجل . . وده وقته . .

وابتسم وجهه ولم يقهقه . استطرد :

ــ : لأول مرة فى حياتى أكتب للبيت جواب . . تسمعه ؟

ولم ينتظر ردى ، فراح يتلو صفحة الخطاب لم يستوقفنى فيه غير محاولته أن يضع طلبه إلى أبيه تأجيل موعد زفافه فى إطار من الأمل

ــ تعليقك ؟ . . طبعاً مع اعتبار تواضعى أمامكم ياسيادة الكاتب العظيم ؟!

ــ واضح فى الجواب انك مش حزين على تأجيل دخلتك . .

نظر فى عينى قليلاً ثم قال :

ــ مش عارف قصدك إيه ؟! . . لكن أنا كنت أبقى حزين لو فى ظروف غير الظروف . . عايزين نخلص بقى ياأخى ونروق . . . »

ــ « انت مش خايف ؟

قال بدهشة وكأنه ينفض شيئاً غريباً علق بملابسه :

ــ « خايف ؟ . . من إيه ؟! . . هو احنا لسه عملنا حاجة ؟!

ــ « أنا خايف !

« أنا خايف » !! . . أخذت معها أشياء أخرى وهى تخرج من طرف لسانى . شعرت ببعض الارتياح بعد نطقها :

ــ « ياراجل . . الأعمار بيد الله ! » .

لم يفهمنى هو أيضاً ، ولكنه يمكن أن يفهمنى حين أوضح له ، ثم إنه لن يقتلنى بسهام الريبة :

مش على نفسى . . أقصد علينا كلنا . . أكتر من كده ، مش ح تصدقنى لو قلت لك إنى خايف على كل جدار . على كل نبتة فى الغيطان . . كلام انشا . . لكننى حاسس بكده

ــ ده شعور نبيل . . لكن المهم : خايف ليه ؟ . . من إيه ؟

ــ مش عارف بالتحديد . . جايز يكون من جواى . .

ــ فعلاً . . احنا ماكناش بنلعب . . ست سنين وزيادة والنكسة فوق رقابنا سكينة متلمة . . خلقنا أوهام وصورناها ، وكبرنا صورها . . علقناها مانشيتات فى الشوارع والميادين . . دايماً قدام عنينا . . دى أثرها مش شوية . . والا أيه ؟

ــ عندك حق . .

ــ واحنا محظوظين . . قدامنا فرصة عظيمة لمسح الأشرطة القديمة . . الناس بره يتهيأ لى بدأت تتغير النهارده من مجرد سماع البيانات ، فما بالك بينا واحنا اللى بنصنع الأخبار

ــ عندك حق . . .

صمتنا برهة كانت الحيرة تملأ رأسى . قام وأحضر صفحة جريدة قديمة فرشها فوق سريره بينى وبينه ووضع فوقها بعض

أطباق الطعام .دعاني إلى مشاركته السحور . أصر أمام مقاومتي ، وهدد مازحاً باستخدام سلطته العسكرية فأذعنت . ومضينا نثرثر أثناء تناول الطعام . . ولكنى كنت أقل كلاماً .

٤ السابع من أكتوبر

لست أذكر من أيقظنى من النوم ، ولكنى قمت على صوت ضجة شديدة . كانت الأوامر مشددة باتخاذ الاحتياطات لمواجهة غارة جوية مبكرة . احتللنا حفرنا ، ولم يطل الانتظار ، فقد سمعنا هديراً غريباً فى السماء فوقنا . بعد حساب سريع لاتجاه الصوت ، استطعت بصعوبة أن أميز فى السماء أربع نقط دقيقة كندفات البصاق الأبيض . فوقى تماماً كما لو كانت ترصدنى فى حفرتى . فقدت عيناى اثنتين فتشبثت بالآخريين أتابعهما ، ماذا تقصدان ؟ أيكون مطارى الحبيب هو الهدف ؟ تأكد لى ذلك حين رأيت واحدة من طيور الموت تدع نفسها تسقط منقضة . . ولكنها لم تكمل انقضاضتها ، فقد ملأ الهواء صوت فرقعة شديدة ، ورأيت الطائرة المنقضة تحيد عن مسارها وتحاول أن تشق السماء صاعدة ، غير أنه ــ الصاروخ ــ كان وراءها يشدها ويدعها تنقض ، ولكن هذه المرة إلى القبر . لا أدعى أننى أستطيع أن أسجل كل ما حدث بعد ذلك ، ولكنى أتذكر خليطا من صوت أحمد سعد يهتف بسلامة يد من أطلق الصاروخ ، ثم أصوات انفجارات شديدة متتالية ، ثم سباب لعله من محمد كامل ، ورأيت أعمدة من الأتربة تتصاعد عند الأفق فى اتجاه المطار ، ثم صوت ابراهيم متحسراً يكاد يبكى معلناً أنهم قد ضربوا المطار . انقبض قلبى . تركت حفرتى وأسرعت إليه . كرر لى قولته . اختطفت من رقبته المنظار المكبر . اعتليت ربوة قريبة ونظرت فى اتجاه المطار . رأيت أعمدة الرمال بعيدة عن حدود المطار . كدت أطلق صيحة فرح . نظرت مرة ثانية وتأكدت . كان إبراهيم قد جاء إلى جوارى . تساءل . نهرته وقلت له أن ينظر جيداً وأنه ليس هناك إلا بعض الحفر فى الجبل تصلح مرابض للعربات . ظللت أرقب أعمدة الدخان حتى اختفت . كانت الشمس تبدد ما تبقى من برودة الليل . أحسست بالانتعاش . فقد تركت فى الحفرة والفانتوم فوقى بعض زوائدى الغريبة . ووجدتنى أسائل نفسى ما الذى يمنعنى من أن أطلق سراح عواطفى لتعلن عن نفسها فى ضوء النهار ؟ . حين سقطت أول فانتوم أراها . أحسست كأننى أنا الذى أسقطتها ، ولم أدعها تفلت من عينى وهى تتهاوى مشتعلة ، ولكننى بقيت حبيس سكونى . . وحين تأكدت من أن مطارى الحبيب لايزال منتصب القامة قفز قلبى فرحاً ولكنى لم أفعل شيئاً غير أن أغلظت القول لإبراهيم عبد الرازق . . . إننى أبتلع أفراحى بنفس المقدرة التى أبتلع بها أحزانى ومخاوفى . أحياناً أتمنى لو أن لى حماس أحمد سعد وعقيرة محمد كامل وعفوية إبراهيم . . أحسدهم وأحس تجاههم ببرودة الشيخوخة . . نفس الإحساس الذى كان يهاجمنى حين تطوف عيناى فوق وجوه الفتيات الصغيرات وملابس الشبان العصرية.أنا شيخ ! . . يالها من دعابة !

لفت انتباهى محاولة كان يجربها أحمد سعد لتعديل وضع رشاشة . لما ناقشته أقنعنى بأن الوضع الجديد أحسن . قال إننا يجب أن نفعل شيئاً . مضينا نروى قصة الغارة وسرعان ما انضم إلينا محمد وإبراهيم . فجأة اهتزت الأرض بتأثير ثلاثة انفجارات قريبة متتالية . كانت السماء خالية . أدركنا أنها القنابل الموقوتة . . علمنا أن طائرات العدو نثرت بعضاً منها فوقنا ، فلزمنا حفرنا . لبثنا طويلاً فى انتظار ذلك الانفجار المجهول . ازداد تلهفى على ساعة التحرك.يجب أن نفعل شيئا كما قال أحمد سعد . . أن نتحرك لنلحق بالعرض الرائع . . يكفى ما فاتنا منه . . يكفينا خسارة ألا نكون فى حضن البداية . برغم إدراكى التام لأهمية دورى ، ولأنه يمكن أن يأتى وقت أكون فيه الرجل الأول فى الميدان . . برغم ذلك تمنيت لو كنت أحد طلائع الاقتحام الذين خاضوا مياه القناة وأذابوا السواتر وأقاموا الجسور واقتحموا الموانع ومهدوا الطريق للجحافل المشتاقة ــ ولى ــ أن نعبر غير عابئين بلون التراب والمياه . يوماً ما سأبحث بين أصدقائى عنهم . . لابد أن بين أصدقائى من حظى ببطولة الافتتاحية . . سيحكون لى ما فاتنى من المشاهد . . وحتماً سيعجزون عن إشباعى ، ولكنى لن أدعهم . . سأخترق بعينى أدمغتهم وأنبش فيها كل المخزون . . استخلص منه كل التفصيلات . . أجمعها وأنسقها ، فقد أجد فيها بغيتى .

عند الظهيرة شعرت بظمأ شديد . . هيأ لى أننى لم أشرب منذ أيام . أيضا شعرت بميل للنعاس فصعدت إلى العربة . تمددت فوق المقعد الطولى وأوصيت أحمد سعد أن يوقظنى عند حدوث أى طارىء . تعجب أحمد من رغبتى تلك فى مثل هذا الوقت ، ولكنى كنت أشعر برأسى ثقيلاً وكنت بحاجة لأن أغمض عينى فعلاً . أغمضت عينى ولكنى لم أغفل . . لم تمض دقائق حتى أخبرنى أحمد بأن الضابط حسين يتجه إلينا . نهضت ونزلت من العربة لاستقباله . سألنى عن حالى وتحدثنا عن أخبار الانتصارات وأخبرنى باكتشاف عدة قنابل موقوتة بالقرب منا . وفى نهاية اللقاء أخبرنى بأننا سنتحرك مساء اليوم . وتركنى أتعجب للهدوء الذى استقبلت به النبأ المنتظر . لم تطل وقفتى . فقد سارعت إلى الزملاء وأخبرتهم ، ورحنا نعد أجهزتنا

ونختبرها ، وأخذ محمد كامل يحادث عربته ويحذرهـا من أن تخذله وإلا فإنه سيعرف كيف يؤدبها

قبل الغروب سرت بداخلى موجة عاطفية أحالت توترى إلى استرخاء غريب . فكرت فى كتابه خطاب إلى أسرتى . قررت أن أوجهه إلى أمى بالذات لعلمى بمدى جزعها الآن . قلت لها كلاماً أعتقد أنها تعجز عن فهمه إلا إذا تطوع أخى بشرحه وتبسيطه قلت لها فى قسوة مقصودة أنها يجب أن تتخلى عن دور الأم الخائفة الذى أضاع فينا أشياء كثيرة . قلت لها إنه غير مصرح لها بالبكاء إلا حين يصلها نبأ موتى (أعلم مسبقاً أنها لاتبخل علىَّ الآن بدموعها) . . وحكيت لها عن غارة الفانتوم وعن خوفى وأنا فى الحفرة تحتها ، وأنها قصرت حين تركت الخوف ينمو معنا . . وذكرتها بحكاياتها عن « أمنا الغولة » وعن تهديدها بحجرة الفئران التى تلعق الأجسام المدهونة بالعسل . ولكنى رجعت وخففت من حدة الكلمات ورحت أؤكد لها أننى سأرجع . وسأحدثها عن الأشياء العظيمة التى تحدث الآن : عن الصاروخ وراء الطائرة لا يدعها إلا حطاماً ، وعن الجسور الممتدة للعبور ، وعن صدور رجال الاقتحام ، وعن حاملى الأحزمة الناسفة وعن الرجال يسدون فوهات مدافع العدو بأجسادهم . وهنا فكرت أنها ـ بذكائها الفطرى ـ ستعرف أننى لست من هؤلاء ، وأنها ـ وياللعار ـ ستحمد الله على ذلك !

أقفلت الخطاب وذهبت به إلى صديقى الضابط حسين . . طلبت منه أن يتصرف فى إرساله بنفس الطريقة التى أرسل بها خطابه . أخذه منى وأخبرنى بأن أكون مستعداً بعد الإفطار مباشرة للتحرك . وفى طريقى إلى العربة تمنيت لو يتأجل التحرك إلى الصباح حتى أتمكن من رؤية الأشياء جيداً فى وضح النهار .

(٥) الثامن من أكتوبر . . .

أعتقد أننى يجب أن أبدأ من ليلة أمس .

أجد غواية شديدة فى أن ألغى كل التفاصيل وأقفز إلى المشهد أمام الجسر . كانت وقفتنا طويلة نسبياً أمام الجسر نظراً لكثافة العابرين ، ولكن عملية العبور كانت منظمة بدقة . لم يضايقنى الظلام كثيراً كما كنت أتوقع ، فقد كان ضوء القمر كافياً لإظهار ظلال الأشياء وأيضاً كان يتراقص فوق مياه القناة . كما أسهمت مشاعل العدد ـ التى كان يطلقها احتفالاً بعبورى ـ فى أن تميز لى بعض التفاصيل .

وقفنا نطل على الجسر والعربات تزحف فوقه . . حتى محمد كامل ترك عجلة القيادة ووقف معنا فى العربة يرى المشهد فى صمت . فجأة انفجرت قذيفة قريباً منا فانحنيا جميعاً نحتمى خلف درع العربة . تتابعت القذائف وبقينا كلنا منكمشين فى العربة . بدأت ساعتها أذوق طعم الحرب فعلاً . . فيارب . . انزع قلبى من صدرى !

توقفت القذائف بعد ما يقرب من نصف الساعة نهضت أبحث عن الجسر . . كان لا يزال قائماً تزحف فوقه العربات . . فقط كان ثمة عربتان أو ثلاث طالها بطش القذائف العمياء ، وكانت النيران فيها تستسلم أمام محاولات الإطفاء . نظرت حولى فى العربة . . رجع محمد كامل إلى مقعده وراح يحاول أن يشعل سيجارة دون أن يظهر لهبها . . انشغل أحمد سعد أمام جهازه يقرض قطعة بقسماط . . أما إبراهيم عبد الرازق فقد بقى منكمشاً منكس الرأس . أدركت أنه فى معركة غير متكافئة مع الخوف . . لحظتها تذكرت محاولات الاعتراض على ضمه إلى دوريتى ، وإصرارى على انضمامه إليها . . فقد تعلقت به من لحظة أن جاء إلى الوحدة مستجداً منذ خمسة شهور ، ليس فقط لأن وجهه يحمل نفس ملامح أخى الصغير الطفولية ، ولكنى أيضاً ، وجدت فيه ذكاء فطرياً لم يصقله التعليم الذى توقف به صاحبه قبل أن يتم المرحلة الابتدائية . وفى الشهور القليلة التى مكثها فى التدريب وصل إلى درجة عالية من الكفاءة . لم أشأ أن أحدثه الكلام هنا لا يفيد . العلاج هو مزيد من جرعات الخوف للتطعيم . عرضت عليه بعض البسكويت ، ولكن يده العصبية رفضت . وجهت كلامى اليهم جميعاً منبهاً إلى أن ساعات الجد قد حانت وأنه يجب على كل منا أن يلتفت إلى واجبه . لم أجد رداً ، ولم أكن أنتظر رداً . مضيت إلى جهاز اللاسلكى وفتحت الاتصال مع قيادتى المسئولة وقدمت لها (تمام) عن أحوال الدورية . هدأت الأصوات قليلاً وازدادت الحركة على الطريق من حولنا . أطل علينا وجه طالبنا بصوت مجهد أن نستعد لأن

الرتل قد عاد يتحرك إلى الجسر بعد أن خمدت الانفجارات المسعورة . لم تمض دقيقة أو دقيقتان حتى التقطت عينا محمد كامل إشارة التحرك ، وتحركت العربة السابقة لنا ، فصاح محمد «يا أم هاشم !» وهدرت عربته أعرف جيداً الأمتار التى سارتها العربة قبل أن تركب الجسر . . لا تتعدى المائتين . . سأرجع إليها يوماً بعد انتهاء الحرب . . سأخطوها على قدمى خطوة خطوة . . وحين أصل إلى الخطوة الأخيرة أجد الجسر لما يزل قائماً ـ أتمنى لو تترك كل الجسور قائمة ـ أتمشى فوقه . . قد يكون معى ولدى الصغير يشب بقدميه كى تطول عيناه فمى يحكى له عن مشهد الجسر ذات ليلة من أكتوبر ١٩٧٣ . أعلم

أنى أحلم . . ولكنى الآن لا أملك إلا أن أحلم . . لقد ظل قلبى يخفق والعربة تطوى الأمتار القليلة . . أنتظر لحظة تهتز العربة وهى تنتقل بمقدمتها إلى الجسر . . أفتح الباب وأدعها . . أسير بجانبها هذه الأمتار القليلة . . تلتمع فى عينى انعكاسات الضوء الشحيح على مياه القناة . . أتسمع حديث الموج خالصاً من صوت العربة . . أطبع قدمى عشرات المرات فوق الجسر . . قد أعدو فوقه . . قد أهدم وجه الوقار أو الجمود وأرقص أو أتشنج متدحرجاً فوقه أو أصرخ بلا معنى . ولكنى لم أفعل غير أن فتحت الباب وهممت بالنزول ثم فوجئت بصوت خشن ينهرنى ويأمرنى بالتزام النظام . . ممنوع الترجل . لا أعرف من أين أتانى الصوت . . قد يكون من مجهول انشق عنه جوف الظلام . ارتميت فوق مقعدى وسحبت الباب أغلقه . كانت أنفاسى متلاحقة لم أسمع صيحات أحمد سعد جيداً . . كان ذلك الصوت يملأ أذنى يحبط رغبتى . . يقتلها فى المهد . .

اهتزت العربة ثانية وهى تطأ البر الشرقى التفت إلىَّ محمد كامل ، وكنت قد حدثته عن رغبتى ، وقال محاولاً تعزيتى :

-- «ولا يهمك . . الجايات أكتر من الرايحات . . بكره النفر يشبع من التنطيط فوقه . .

وقهقه دون داع . ضايقتنى قهقهته . لم يطل بى الصمت ، فقد وجدت أن حزنى بهذا الشكل فيه عبث صبيانى غير لائق . . واستجبت إلى ثرثرة محمد كامل . لم تكن ثرثرته هذه المرة وسيلة لطرد النعاس . . كان صوته يتدفق حيوية ، وكانت عيناه لا تكلان عن استطلاع الطريق لعربته المنطلقة مطفأة العيون . تركت مقعدى بجانبه وتحركت إلى سطح العربة . كان أحمد سعد صامتاً على غير عادته ، متلفعاً ببطانية يحاول أن يتلمس ملامح الطريق بعينيه . . جلس إبراهيم ممداً ساقيه وفوقهما بطانية ، يدندن بصورة مشوهة لحناً لأغنية حماسية حديثة سمعها بالراديو . . دعوتهما أن ينالا قسطاً من الراحة ، فقبلا الدعوة فى صمت وتمددا على المقعدين الطوليين المتوازيين . جلست وحيداً أشعر برغبة عارمة فى تدخين سيجارة ، غير أن إحساسى بالجوع كان أشد . نصحنى محمد كامل أن أضع فوق كتفى بطانية اتقاء لبرد آخر الليل . استجبت لنصيحته وأدهشنى أنى لم ألتفت إلى ساعتى لأعرف أن الفجر يقترب . . كانت الساعة حوالى الرابعة . فتحت علبة مربى والتهمتها مع بعض قطع البقسماط . عرضت على محمد كامل أن يتناول بعض الطعام . قال إنه كان ينتظر منى مثل هذه الدعوة منذ ساعات لأن الجوع يكاد يفقده وعيه كالعادة . أخذت مكانه خلف عجلة القيادة وهو يطالبنى بأن أساليس العربة «زى ما علمتك !» علمنى وعلم أحمد وابراهيم قيادة العربة ، وكان يذكر ذلك فى مناسبات كثيرة .

-- «خمس دقايق بس . .

-- «إيه . . مستكتر علىَّ وقت اللقمة ؟!»

-- «لأ . . بس أنا خايف على التعيين !»

قهقه وقد فهم :

-- «لا . . متخافش . . وعلى كل حال ، خير ربنا كتير . .

كان مطمئنا إلى أننا نملك وفرة الطعام . دفعنى حبه للأكل إلى السعى للحصول على عدد إضافى من المعلبات . وهو يعلم ذلك ، وسيأخذ راحته إلا إذا نبهته إلى ضرورة الاحتياط لمواجهة أى طارىء . ولكننى حين تركت له عجلة القيادة ورجعت إلى سطح العربة انزعجت لآثار التدمير الذى وقع بالتعيين . . علبتا خضار باللحم وعلبة مربى وعبوة بقسماط كاملة . كمية تكفى لإعاشة فرد يوماً كاملاً . تغاضيت عن فكرة تأنيبه وقررت ألا أدع له الفرصة مرة ثانية . وسمعته يكرع الماء من زمزميته ثم تجشأ وتمنى لنفسه صحة وعافية فلم أملك إلا أن ابتسم .

البرودة تزداد . معنى هذا أننا نقترب من البحر ــ الخليج أعرف مهمة التشكيل جيداً . . نحن نقترب من ساحل الخليج لنسير بمحاذاته فى اتجاه الجنوب إلى الهدف ها هو الهواء يحمل إلى أنفى تلك الرائحة المميزة ــ أساق إلى التفكير فى مدينتى الحبيبة . أتذكر أننى لم أستمتع بالبحر فى الصيف الماضى . . تبرز لى محطة الرمل كاملة بكل تفاصيلها . . تجمعات الأصدقاء . . على كيفك وتريانو وأتينيوس ودقات طبول الزفاف كل ليلة فى مسرح تروبيكو ــ البار الصغير بجوار سينما ريتس ، برغم قدمه فقد اكتشفته حين رأيت سيف وانلى يخرج منه ذات ليلة . . كتابات محمد حافظ رجب عند محطة الرمل (قصته حديث بائع مكسور القلب) وعم السيد بائع الصحف . . كل ذلك مغلف برائحة الملح واليود والرطوبة تشبع بها الهواء تحسها أغشية الأنف . . تقترب الآن منى . . أفتح لها صدرى . . أتشوق لسماع صوت البحر . . دقائق وأسمعه . . ساعة أو أكثر قليلاً ويأخذنى ضوء النهار إليه أراه .

انحرف محمد كامل بالعربة يميناً ثم توقف . نزل ليزود المحرك بكمية مياه إضافية . نهض أحمد سعد ليسأل عن سبب التوقف لم يترك لى محمد كامل الفرصة لأوضح له . . انطلق صوته يزعق فى دعابة خشنة :

-- «آخر أبو قرش ياخوى . .

وأقفل غطاء العربة ورجع إلى مكانه . أدار المحرك وأخذ

مكانه على الطريق . رجع يشاكس أحمد سعد الذى كان قد اتخذ مكانه إلى الخلف منه :

-- «طبعاً . . خمران من النوم ولا انت دارى إحنا فين !»

-- «ها . . قال خمران قال . . تقولش راكب رولزرويس !»

-- «إيه . . طاب علىّ النعمه عزيزة دى احسن من الرزروس بتاعتك . .

-- «يعنى أنت شفت الرولزرويس ؟

-- «كتير . . كل أجازة باشوفها فى المحطة . . بس هى عربيات النوم فى القطر المجرى ؟!

لقد قهقهنا كثيراً حتى ابراهيم الذى كان يتابع ما يجرى أخذ يقهقه . لما سأله أحمد سعد عن الرولزرويس قال إنه لا يعرفها ، ولكن أحداً لم يسأله عمَّ يضحكه ــ إذن ــ على جهل محمد كامل بالرولزرويس . . فقط كان جوابه دعوة جديدة لأن نقهقه جميعاً . اكتشفت ساعتها أننا محتاجون لأن نضحك من أعماقنا . . وكأن محمد كامل قد أحس تلقائيا بحاجتنا تلك ، فمضى يقسم لنا أنه رأى تلك العربة من الداخل وأخذ يصفها وصفاً صحيحاً كما لو كان قد سافر فيها . . غير أنه صرح لنا فى النهاية بأن أحد أقاربه يعمل بالخدمة فى هذه العربات وهو الذى أتاح له فرصة مشاهدتهامن الداخل فى جراج القطارات تعجبت من قدرته على الاحتفاظ بتفاصيل وصف العربة من مجرد مشاهدتها مرة واحدة . . ولكنى لم أتوقف عن الضحك . . كان محمد كامل ينهى حكايته ساخراً :

-- «سيبك أنت . . مافيش أحسن من نومة الرف !»

وتمالك أحمد سعد نفسه فى نهاية موجة الضحك ، وقال وهو يجفف دموعه بكم سترته :

-- «اللهم اجعله خير . .»

ثم صمتنا طال صمتنا . كنت أتنفس جيداً . . صدرى يعلو ويهبط بانتظام . عضلات وجهى لم تعد متصلبة وكانت خيوط النهار الأولى تولد . . أخذت أرقبها محاولاً أن أنجو بنفسى من وحلات التشاؤم رأيت من قبل ميلاد النهار فى الصحراء عشرات بل مئات المرات . . ولكننى أراه اليوم مختلفا . كأن أشعة الشمس جديدة ، أو كأنها من مصدر آخر غير الشمس . . كأنها لا تشرق على كل تلك المساحة الشاسعة التى تواجهها من الكرة الأرضية بل تبزغ فقط من تلك النقطة بعينها لترسل أشعتها الخاصة إلى هذه البقعة من حولى تضيئها لتنعكس فى عينى ملامح الطريق والتباب البعيدة المجهولة حتى الآن وزرقة البحر التى كنت أتمنى لو كانت أقرب .

توقف طابور العربات . نزلت أبحث عن عربة الضابط حسين . لم أكد أخطو عدة خطوات حتى رأيته يهرول متجهاً إلىّ تصافحنا وتعانقنا كما لو كان بيننا فراق طويل . حدثنى بصوت مرتفع عند فرحته بالعبور . كأنه قد ادخر كل انفعالاته طيلة الساعات الماضية ليفرغها فى حديثه معى . فجأة سألنى وهو يخبط كتفى :

-- «أنت مش فرحان ؟!»

-ه «طبعاًا . . أنا سعيد جداً»

-- «أمال مالك بارد كده ؟! . . أنا كنت متصور انك حـ ترقص وأنت بتكلمنى . . لسه خايف ؟!»

أحزننى وصفه لى بالبرود لو يعلم ؟! . نعم . . لا زلت خائفاً . . كلما سمعت البيانات كلما ازداد التصاقى بمقعدى . . كلما أحسست بأن العربة أكثر ثقلا على الأرض . كلما اتسعت حدقتا عينى تحيطان امتداد الأرض حتى الأفق وتنتظران ما بعده . . عذاب الشوق إلى الآتى من الساعات والدقائق واللحظات أسجله ارتفاعاً فى الاتجاه الموجب من الصفر ــ قمة أعتليها فى حالات القنوط والعمى اللونى . . مساحة خضراء فى درجات العقم . . دفعة دفء ساعة يحوى القلب يا ساعات عمرى القادمة . . أنا فى انتظارك . . كونى لى . . لا تكون مقترة . . لا تمرى بى غير عابئة . . كفانى ضياعاً . . كفاك عبثاً . . انتشلينى من ربقة أسر تفاهاتك . . أقذفى بى فى أتون معانيك العظيمة أتعرى وأصطلى . . بجمرها . . أشتاق إليها مطهراً . . أشتاق إليها نعيماً . . ضعينى تحت أنصال مباضعها تبتر ترهلاتى وتستأصل من داخلى الأورام الخبيثة لينطلق ماء الحياة مزغرداً فى دروبى العطشى ، وليعود للفارس شبابه الذى لم يبدأ .

صدر أمر بالانتشار فتركنى الضابط حسين ورجع إلى عربته قفزت إلى العربة ووجهت محمد كامل إلى ربوة رمل عالية . صنعنا حفرة الربوة انزلقت إليها العربة . حفر كل منا حفرة لنفسه بجوار العربة كانت الشمس قد تركت مهدها واتخذت مسارها تستطلع أحداث يوم جديد . فضلت أن أجلس بالعربة لأدخن كان صوت ترتيل القرآن يأتينى من راديو ابراهيم فيخفف فى صدرى حدة الضيق . . التوقف يصيبنى بالضيق . وجدت محمد كامل بجانبى سألنى عن رأيى فى كوب شاى بالحليب «تغيير ريق» عرفت أن ذلك مقدمة لأشياء أخرى وأنه يتكلم «بقلب قوى» فلا أحد فينا صائم اليوم . وافقته فسرعان ما نصب معداته وراح يعد الشاى وهو يغنى . اقتربت منا عربة جيب وتوقفت أمام عربتنا . أطل منها وجه ضابط كبير . أسرعت إليه بادرنى قائلاً :

-- «إيه يا كيما . . إزاى الحال ؟
-- «كله تمام يا افندم . .
-- «كويس . . خلوا بالكم . . ربنا معاكم . .

وانطلقت العربة بعيداً . شربنا الشاى ، وبعده تناولنا فطورنا . أكلنا بشهية تزايدت أصوات الانفجارات البعيدة كانت إحدى كتائب التشكيل لا تزال تحاصر نقطة حصينة للعدو استمرت الانفجارات أكثر من ساعة ثم توقفت سقطت النقطة رجعنا إلى الحركة وكانت عقارب الساعة تشير إلى الحادية عشرة . فى الثانية عشرة والنصف تقريباً توقفنا ثانية . كان ثمة هجوم مضاد للعدو طال توقفنا هذه المرة كرهت منظر حفرتى . . لم أطق الجلوس فيها . . بقيت فى العربة أدخن . ذهب أحمد سعد لشحن بطاريات أحد الأجهزة . غاب كثيراً ثم عاد يحمل بعض الأخبار . كنا نواجه بعض الصعوبات شاهدت بعض عربات الخدمات الطبية مسرعة إلى الخلف . إخلاء الخسائر حاولت أن أطرد هواجسى وقلت إنها الحرب . تعجبت من نفسى ، فأنا حتى الآن لم أعط تفكيرى أى احتمال لأن أواجه حقيقة أننا ــ أيضاً ــ نخسر ولكن يبدو أن عصبيتى كانت زائدة . . اكتشفت ذلك حين لمحت نظرات أحمد سعد ، وكان يجلس بعيداً عنى صامتاً بينما كنت أشتم محمد كامل لأنه تغيب عن موقعنا دون أن يستأذن منى . ظل محمد واقفاً أمامى صامتاً لا يتحرك ، فلما انتهت ثورتى فجأة ــ حين لمحت نظرات أحمد سعد إلىَّ ــ تراجع ببطء وانضم إلى أحمد . راجعت نفسى وجدت أننى قد أسأت إليه أكثر مما ينبغى . قررت أن اعتذر له حين نلتقى على الغداء . بقيت جالساً أدخن فى انتظار أن يبدى أحدهم رغبة فى الأكل . لم يفعل أحد ، بل إنهم لم يتحدثوا إطلاقاً . هاجمنى إحساس غريب بالوحدة . قررت أن أبدأ أنا . صعدت إلى سطح العربة وأخذت أجهز وجبة تكفينا جميعاً . رآنى إبراهيم فتقدم منى وأصر على أن يعمل بدلاً منى أو يساعدنى . تركت له مهمة تسخين الطعام ، بينما انشغلت أنا بإعداد إناء الشاى . بعد أن انتهى إبراهيم من تسخين طعامنا صاح داعيا محمد وأحمد قام أحمد وتقدم إلينا متثاقلاً ، بينما تباطأ محمد ولم يأت إلا بعد أن دعاه إبراهيم ثانية وصاح فيه أن يسرع . جلسنا نأكل فى صمت . انتظرت أن يتحدث أحدهم . لم يفعل غير إبراهيم . . قال إنه اشتاق إلى الخبز البلدى . . فجأة وجدتنى أسأل :

-- بتفكروا فى إيه دلوقتى ؟

توقف سؤالى داخل دائرة الصمت حائراً توقف ابراهيم عن المضغ ورفع إلىَّ رأسه :

-- «وقت البطون تتلهى العقول !

واستمرت حركة فكية . فك الحيرة من حول سؤالى ولكنه دفنه . لم أيأس . داعبت ملعقة محمد كامل بملعقتى :

-- «فكرت فى حسنية كام مرة يا محمد ؟

لم يبد عليه أنه سمع سؤالى . ولكن أحمد سعد وابراهيم تبسما وتبادلا النظرات إلى محمد كامل . لم تكن حسنية شخصية محددة ولكنه اسم رمزى أطلقناه على حبيبه محمد بعد أن أبى ــ برغم تعدد المحاولات ــ أن يذكر اسمها . . ويبدو أنها هى أيضاً كانت وهمية لأن حكاياته عنها كانت كثيرة وغريبة وشديدة التناقض .

فجأة انفجر ابراهيم ضاحكاً حتى تناثر الطعام المضموغ من فمه . وجد سؤالى هذه المرة منفذاً . سألت ابراهيم عن سبب ضحكه . سرت عدوى الضحك إلى أحمد . مسح ابراهيم فمه وعينيه بعد أن شرب بعض الماء . وقال وهو يبتعد عن محمد :

-- «من سبوع قال لى أنه خائف تكون شالت منه فى الأجازة إللى فاتت !»

واتصلت نهاية كلماته بموجة أخرى من الضحك شاركه فيها أحمد سعد ، وشاركتهما أنا كذلك ولكن صوت محمد كامل انطلق رافضاً :

-- «أنا مش مهزأه ليكم هنا !»

وانسحب وجهه بعيداً عنا عابساً . . ولكننا استطعنا أن نلمح ابتسامة على فمه الكبير ، فعاودنا قهقهتنا التى كادت تنقطع بسبب تعليقه الغاضب . . وضحك هو أيضاً . سررت لانقشاع السحابة وانهالت التعليقات من أحمد وإبراهيم . وظللنا نضحك مدة طويلة حتى نضج الشاى . وشربناه فكرت أن أسأله إن كان لايزال غاضباً منى ، ولكنى ألغيت الفكرة لأننى أعرفه جيداً . . طفلاً فى غضبه ؛ أبيض القلب ، وأيضاً لأننى سرحت مع سحاباتى الوردية ــ أحاول أن أتشبث دائماً بأنها لا تزال وردية برغم اللقاء الأخير الذى سعيت وألححت حتى رضيت به . . كان لقاء مشئوماً رغم البسمات المرسومة تساءلت . قلت لها لنفكر ثانية . قالت إن الزمن يمر وأن الاستمرار على هذا الحال لهو ، لم تعد تستمرئه . قلت والحب ؟ قالت موجود ولكن الزمن تغير . قلت لا أطلب منك المستحيل . قالت طال الانتظار أكثر مما يجب وأصبح فى حكم المستحيل . قلت وعهودنا القديمة قالت صرنا : أكثر تعقلا قلت بعنف إنها كانت تغشنى وأنها لم تكن طيلة أيامنا معاً أكثر من فتاة عادية برغم ادعاءاتها وبرغم محاولاتى أن أصنع منها شيئا أكبر من مجرد فتاة تحمل شهادة جامعية . . وأسرفت فى العنف حين قلت لها فلتذهب إلى البيت السعيد والرياش الفخم

والزوج المتخمم بالأرصدة يصنع لها من عقاله برقعاً أو حزام عفة . أحس الآن أننى طعنتها بقسوة . ربما لم تكن حكاية الزوج ذى العقال أكثر من محاولة منها للاستفزاز . هل يمكن أن تكون قد ضاعت إلى الأبد ؟ هل يمكن أن يكون فى قولها المبلل بالدموع أنه برغم كل شىء فنحن أصدقاء ـ هل يمكن أن يكون فيه أمل ؟ أثمة شك فى أن أكون ببالها الآن ؟ وبأى شكل ؟ هى فى حبة القلب متربعة برغم مكابرتى وبرغم محاولات النسيان . . ألجأ إليها ساعة يعتورنى التثلج . . تصهره حرارة عذابى وينسل على قيودى ولكنه لا يقدر على إذابتها .

لست أدرى كيف تحول حديثنا الضاحك إلى استعراض لموقف التشكيل والتساؤل عن سبب توقفنا كل هذه المدة حاولت أن أتدخل لأغير مجرى الكلام ، ولكنى كنت مشغولاً أيضا فى التفكير بما يحدث إلى الأمام منا . وفجأة وجدنا أنفسنا كل فى حفرته.طيران.كلمة تكفى لجعل كسر من الثانية زمنا كافياً لأن تقفز من أى مكان إلى أقرب حفرة أو ساتر . مرقت الطائرات فوقنا . . يتهيأ لكل منا أنها فوقه هو تماماً . . رفعت رأسى ونظرت إلى السماء . . عرفت سبب تأخر الانفجارات . . واستقر قلبى بين ضلوعى. نسورنا.كلمة انطلقت من مكان بقربى منطوقة بلسان صحيح وبموسيقى خاصة . هب الجميع من حفرهم . تابعنا الطائرات حتى صارت نقطاً صغيرة غابت فى بحر السماء . لم تدع أعيننا الاتجاه الذى اختفت فيه . . ظلت معلقة به . فهمنا أنها جاءت تحسم الموقف وتمهد لنا الطريق مرصوفاً بأشلاء العدو مشجراً بحطام آلياته . فى الدقائق القليلة التى سبقت رجوعها سمعت الجنود يغنون مدخراتهم من الحماس فى نشاز غريب يعطى إحساسا بأنه هو اللحن الحقيقى . وحين رجعت الطائرات تصايحت عدة جهات تسأل أين الآخرين ؟ كانت أربعاً رجعت منها اثنتان . لم تمكث المرارة فى حلوقنا طويلاً . . شاهدنا الطائرتين ، ولكننا لم نستطع أن نخرج فى مظاهرة استقبال لائقة . . فقد كان فى الموكب طيور غريبة . أربع طائرات ذات مقدمات سوداء . انتهت المطاردة فوقنا . . ليس فوقنا تماماً ، ولكننا استطعنا من حفرنا أن نشهد الصراع . طائرتانا تحملان آلاف القلوب . تشقان الهواء كسهمين فضيين . . تنقضان . . تنحرفان يميناً أو يساراً . . باليه شيطانى الإيقاع . . والأشباح تحوم . . تهجم . . تفح النيران . . تنكسر بحدة . . تلتف . . «المرتزقة ولاد الكلب !» . . وفجأة ينقض النسر جسوراً يجعل شبحاً يأكل نيرانه أو تأكله النيران . . تهوى النجمة كتلة معدن . . ملتهبة . . يستقبلها الرمل . . تجن بقية الأشباح فتنقض على النسر الجسور . . يستدير رفيقه إليه . . رجته القلوب أن ينأى عن الأشباح المسعورة . . أبى وانقض على دائرتها الجهنمية . . وسقط الشبح الثانى وارتعدت القلوب وهى ترى أحد النسرين يهوى مكلوما . . ويبقى النسر الوحيد يناور حتى لحق برفيقه . . ولكن هذه المرة كان ثمة قبضة سوداء لم تلبث أن تفتحت كزهرة برتقالية استسلمت للهواء يتهاوى بها إلى القلوب الجامدة التى سارعت إليها تعانق الفارس القادم من السماء وتدثره بقبلات الحب قبل أن تسارع إليه العربات والأيادى تمسح جبينه المتعب . . بينما كان الشبحان الباقيان قد لاذا بالفرار خوفاً من أشباح أخرى أرضية يعرفانها جيداً .

انساق أحمد سعد وراء رغبة أن يعانق الطيار . حاولت أن أثنيه عن هوسه ، ولكنه أصر . وأمام إلحاحه تركته يذهب . ولكنه لم يغب كثيراً . عاد حزيناً يحمل فى يده قطعة من الحديد قال إنها من جثة الفانتوم . وقطعة من مظلة الطيار التى تخاطفتها أيادى الجنود . أضاف القطعتين إلى مقتنياته الأخرى من فوارغ الذخائر وشظايا الدانات ، وجلس يحكى لنا ما سمعه عن السرب البطل .

فى حوالى الرابعة والنصف عدنا إلى التحرك . أبت عربة محمد كامل أن تخرج من حفرتها غرزت عجلاتها فى رمال الحفرة الضحلة . حاول معها محمد أكثر من مرة ، ولكنها كانت تهتز متشنجة ولا تتحرك خطوة . جن جنون محمد وراح يلعن (عزيزة واللى جابوا عزيزة) . . أخيراً أفلح فى دفعها إلى الخارج بعد أن مهدنا له مكان العجلات بالحجارةوالزلط . عدنا إلى مكاننا فى الرتل ، ولكن محمد كامل ظل معكر المزاج حتى دخل الليل . أنهى كل سجائره بالإضافة إلى تعيين أحمد سعد من السجائر الذى تبرع به له . قدمت له تعيين ابراهيم الذى كان قد تبرع به لى . أسهم ذلك فى تحسين مزاجه وغنى لنا مواله بعد أن تعشينا .

كان الجو دافئاً نسبياً ، ورأيت القمر أكثر جمالا . وفى حوالى التاسعة اشتبك التشكيل مع قوة صد معادية أخرى . كانت المشاعل الكاشفة ونيران الذخائر تبدو لنا من بعيد . . لم تعد أصوات المدفع تجمد حركتنا . . تعودنا عليها ، ولكننا لم نتوصل إلى طعم ضد الطيران .

طالت الاشتباكات وقبل منتصف الليل بدقائق صدرت الأوامر بالانتباه التام واليقظة لوجود محاولة تسلل أرضى فى منطقة قيادة التشكيل التى نتبعها . تكهرب الجو . . عيون تترصد الظلال فى ضوء القمر . . حركة محسوبة وأصابع على الزناد لم تفلح برودة الجو ـ التى أخذت تتزايد بتوغل الليل ـ فى

أن تخفف التوتر . أحسست بجوع شديد ، ولكننى لم أجرؤ على ترك مكانى . . وأيضاً شعرت برغبة فى التدخين ولكنى فكرت فى ضوء اللهب والسيجارة أخيراً ، انطلقت صيحات التنبيه المتفق عليها وانطلقت معها دفعات كثيفة من النيران تحدد خطوط سيرها الطلقات الكاشفة . انطلقت عدة دفعات فى الاتجاه المضاد لدفعاتنا . ظلت النيران تنطلق . ثم صدر الأمر بوقف النيران . علمنا فيما بعد أن مفرزة تأمين تحرك قد حددت مكان القوة المتسللة وأعدت لها كمينا وهى منسحبة بعد فشل مهمتها ــ قطع اتصال قيادة التشكيل بالكتائب الأمامية ــ وقضت عليها وأسرت بعض أفرادها .

توقعت أن يطلب أحمد سعد الذهاب لرؤيتهم ، ولكنه لم يفعل ، ظل بالعربة يحصى عدد الطلقات التى استهلكها مدفعه .

٦ ــ التاسع من أكتوبر

هذا الصباح هادىء بشكل مريب لأول مرة أجد أذنى تتمتعان بحاسة جديدة غريبة . إنهما تسمعان صوت السكون وتميزان فيه ذبذبات أعجز عن ترجمتها . تلوث الفضاء وتشيع فيه أرقاً يقتل النوم فى عيون الراحة . الشمس حارة منذ البداية تفرش الرمال وتضايق عينى الملتهبتين . أخذنا تعييننا من المياه وتعارك محمد كامل لأجل مزيد من المياه للعربة غسلت رأسى بالماء والصابون لأول مرة منذ عدة أيام تمنيت لو أرش بعض الماء على جسمى ، ولكن ذلك لم يكن أكثر من حلم يقظة أوصلنى إلى التفكير فى البيت . جريت كثيراً حين برز لى وجه أبى مجهداً وقد نثر الزمن أثره فى شعر رأسه . . سأقبله حين أرجع إلى البيت وستكون هذه أول مرة أقبله .

فجأة ، وقبل الساعة العاشرة بقليل توقفنا . توقعنا إغارة جوية ولكن لم يصدر أمر بالانتشار . اقتربت منا سيارة صغيرة نزل منها ضابط كبير أعرفه . تقدم منا مسرعاً وأصدر لى أمراً بالتقدم لاستطلاع منطقة معينة فوجئت . أدهشنى أن يأتينى الأمر منه مباشرة . ارتبكت قليلاً ، ولكنى تمالكت نفسى وتفهمت المهمة جيداً ، وأصدرت الأمر إلى أفراد الدورية بالاستعداد ارتدينا مهماتنا الواقية فى زمن أقل من الزمن القياسى وانطلقت بنا العربة . لم تتح لى الأقنعة الواقية أن أرى ملامح رفاقى الثلاثة كانوا يعملون فى صمت ، ولكن بشىء من العصبية لم أعرف سر ارتباكى فى البداية . . ربما كان انعكاساً للتناقض الغريب بين أفكارى وأحلامى الخاصة . . كنت دائما أحلم بأن يكون لى دور . . ربما كان فى ذلك نوع من الأنانية . . ولكنى لا أطيق الإحساس بالهامشية . . وها هو الدور قد أتى . . وها هو أنت الآن فارس الساحة فتقدم. والفارس يتقدم يحاول أن يلملم شتات نفسه . . هو يعرف معنى أن يزاول عمله . يعرف عدوه جيداً . . يعرف معنى (ضربة الغاز) . . فإذا أسرفنا فى التفاؤ ل وتفاديناها فإننا لن نسلم منها قيداً قد يستخدمه العدو . . ونحن نركب أجنحة الوقت . . نراه بمقاييس أدق ، ولا نريد فى الطريق عثرات .

كان محمد كامل فى هذه المرة أكثر استجابة وأدق فى توجيه عربته . وصلنا إلى المكان المحدد . كان البحر لا يبعد عنا كثيراً تجولنا فى المنطقة لمدة دقائق ظلت أجهزتنا صامتة . . لم تتحرك مؤشراتها نظرنا إلى بعضنا . قلت لنكرر . أعدنا العمل . لا نتيجة . ماذا إذن ؟ ونحن واثقون فى معداتنا . . نعرفها جيداً وتعرفنا من كثرة ماتداولناها فى التدريب أيكون فى الأمر خدعة ؟ ولكن ، لا علامات ظاهرة . فجأة صاح أحمد سعد كمن لدغه ثعبان . كان يشير فى اتجاه معين ويتكلم من خلف القناع المحكم . نظرنا فى اتجاه شارته . كان ثمة ثعبان ضخم يداعب فأراً سميناً ويبتلعه . وخلع أحمد سعد قناعه وهو يصيح :

-- «مافيش حاجة . . المنطقة نضيفه

كان منطقه سليماً ولكنى إزاء القواعد المعروفة ، نهرته ، فسرعان ما التصق القناع بوجهه . راح يناقشنى فى استحالة أن يبقى للحياة مظهر لو كان ثمة غاز سام . . وها هو الله قد أتى لنا بالدليل . . الثعبان والفأر . كنت أسمعه وأفكر . بعد قليل قال إنه لاحظ وجود رائحة فى الجو تشبه إلى حد ما رائحة البيض الفاسد . توقفت عند هذه الملاحظة ، وراجعت المعلومات التى أخذتها من القائد قبل التحرك . أمرت محمد كامل أن يتجه بنا إلى الشاطىء ترجلت وأطللت على شريط الرمال المبلل والمحمل بكميات من طفح البحر . . مواد عضوية ربما تكون أشلاء آدمية أو أسماك متعفنة . . ولابد أن ذلك النوع من البكتريا الذى أعرفه جيداً يعيش فى مياه البحر هو الذى أطلق هذه الرائحة .

وخلعت أنا القناع هذه المرة وأنا أصيح ــ نعم ــ أصيح صيحة فرح . استقبلنى الثلاثة مندهشين :

-- «عرفت الحقيقة . . عندك حق يا أحمد يا سعد . . مافيش حاجه . .

وفتحت جهـاز الإرسـال ، وأرسلت البشـرى «النتيجة سالبة . . مؤكد . . لا غازات»

ولست أدرى ما إذا كنت قد توقعت ونحن عائـدون ، أن نستقبل استقبال الفـاتحين أو شيئاً من هذا القبيـل فبم أفسر قنوطى حين اتخذت العربة مكانها فى الرتل ، وسرنا وكأن شيئاً لم يحدث ؟ لابد أننى توقعت ذلك ولو حتى لا شعورياً . بقيت أفكر فى ذلك مدة طويلة ، وكنت طول الوقت متضايقاً . . ربما من نفسى !

٧ ـ وقفة طويلة . . . جدا !

سـامحونى إذ أقـطع عليكم رحلتكم . . فقد قـطعت علىَّ الرحلة أيضاً ولكنى ملزم أن أكملهـا حتى ولو كـانت الخطى متثاقلة أعلم تماماً أين توقفت الحكاية ، ولكنى لا أعرف كيف أصلها . أمسك الآن بقلم أنيق غير بقايا قلم الرصاص الذى كنت أكتب به . . أكتب الآن على صفحات ناعمة مصقولة غير شتات الأوراق الذى كنت ألملمه من هنا وهناك لأسجل فيه تلك الساعات العظيمة ولكن القلم الأنيق يبـدو أخرس والأوراق الجيدة تتخبط فى دروب الحيرة .

كنت قبل قليل أفكر فى كتابة خطاب إلى صديقى الشاعر صبرى أبو علم . . وأنا أميل إلى ذلـك الآن . . ولنتفق منذ البـدايـة عـلى أن ذلـك ضـرب من الاحتيـال ـ عـلى نفسى لا عليكم ـ لوصل الحكاية لا أعـرف كيف أبدأ الخـطاب ، ولكننـا تعودنـا ألا نمارس التقليـديات فى كتـابة خـطاباتنـا . ولكن ، ليكن هذا الخطاب استثناء من القاعدة لأقول لـه فى البداية إننى كنت أتمنى لو كتبت لك هذا الخطاب من داخـل سيناء لقد خطرت لى هناك هذه الفكرة ، ولكنى لم أكتب لأن الأفكار كانت كثيرة ومتداخلة . . عجيب يا صبرى ذلك المد الفجائى من الأفكار الذى ألهب رأسى فى تلك الأيام . كنت أظن أن الأفكار تموت فى حضن الخطر . وإذا بى أجدها تهب وتمـوج . . تبزغ وتخبـو كالجنيـات . طبعـاً ، سـأحكى لـك بـالتفصيل عن كـل شىء حـين نلتقى ، ولكنى الآن أود أن أحدثك عن أشياء قد تفوتنى فى غمرة حماس الحديث . . أود أن التقط تلك الأشياء التى لا يمكن حكايتها والتى قد تضيـع فى طيات الحديث عما فعلنا وفعلوا . لأحكى لك مثلاً تلك المرارة التى سرت فى فمى ، وربما فى دمى ، وأنا أرى عربتنا تختفى وسط الدخان الأسود تتراقص فى قمته ألسنة النار الحمراء فى عرس وحشى . . كان أحمد سعد يصرخ منذ قليل أنه أصاب طائرة . . ومحمد كامل يبكى وأنا أتشبث به أمنعه وهو يحاول فى هستيرية أن يرتمى فى أحضان عـربته . . كـان يحادثهـا كثيراً ويناديها باسمها «عزيزة» ولكنى أريد أن أتوقف هنا قليلاً ـ فقد كنت متشبثاً بمحمد . . هـو أقوى منى كثيـراً ، وقد أضـافت هستيريته إلى قوته قـوة . . ولكنى كنت أقبض عليه بـذراعى بحيث لم يستطع أن يتخلص منى . . من أين أتتنى هذه القوة ؟ هـل كنت فعلاً أقصـد بتشبثى به أن أمنعـه من النهوض . . فقط ؟ قد أكون قاسياً ولكن أرجو أن تفهمنى جيداً . . تحت الفانتوم لا نرى جيداً . . كانت غزيرة كالسيل ، وكان مهرجان النابالم البربرى يمتد فى أعشاب الصحراء . . كثيرون كـانوا يختفون بها . . لابد أنه كانت هناك رائحة شواء وصرخات لكنى لم أشم ولم أسمع حتى صوت انفجار قنابل الألف رطل . يخيل إلىّ أننى لم أسمعها . . فقد كنت أتشبث بمحمد كامل . ثنائى العراء . لم نصنع لنا حفراً ، وكنت أتعجب لأننى وسط كـل مظاهر تلك الحفل البغيضة لم أزل أحس برجفة قلبى ، ولم أزل أتشبث بمحمد كامل . وحين انتهى ذلك الدهر ـ الغارة ـ نهض محمد كامل وقد كفت عيناه عن البكاء . . ونهضت أريد مساعدته فى دفن صديقنا ، لكنى وقعت . . لم أستطع السير . كنت أحس بساق واحدة . . الأخـرى كانت مـوجودة ولكن غائبة عنى حين انتهى الطبيب من استخراج الشظايا سألنى إن كنت أود الاحتفاظ بها ولكنى قلت لا . . لست من هواة جمع التذكارات . . أم تراتى أضعها فى صالون منزلى أستجدى بها انبهارات الزائرين ؟! أيها الطيب دعنى . كنت أرنو إلى دواء آخر غير دوائك وإلى طبيب غيرك فارقته دون أن يكمل معى الشوط .

عزيزى صبرى . . هل يمكننى أن أتفكه معك قليلاً ؟ إنى أخشى على الشعراء منى ! إننى على وشك أن أصير شاعراً ولكن اطمئن فلم أقل شيئاً بعد . أذكر لقاءنا الأخير قبل الحرب حيث سمعت قصيدتك عن بـابلو نيرودا . . وأذكـر نقاشنـا الطويل عن الشعراء نلمح فيهم بارقة من أمل تعكسها أنصال خناجرهم توخز جرح الأمس ، أو نهرب معهم نغمض أعيننا لا نلمح غير خيالات هيروينية ، أم نحتار ونغلق باب العقل أمام إحالات الرمز الملتوية والهاربة من الخوف إلى الخوف . وأنا ـ منذ تعارفنا وتصادفنا ـ أعرفك رقيقاً تغنى حب مصر . . «تناغيها» . . أحياناً تلعنها لغوايتها الأغراب . . تلعق جراحها وتـداويهـا بمستخلصـات الأعشـاب البـريـة المسـطورة فى البرديات . . تبكى الفقر فى حارات مدينتنا الندية وللأطفال الحفـاة منتفخى البطون . . ولكنـك لا تنسى دائماً أن تـدعو حوريس لكى ينجب حوريس وحوريس وحوريس . فمـاذا تراك تقول الآن ؟

صديقى صبرى . . حين يولد الشاعر فى الخليع يغنى أحلاماً جديدة . . يغنى لرمال الصحراء ـ مسلاتنا الجديدة ـ ويترجم نقوش الدم عليها . . يغنى ترنيمات سحرية تذيب جدران كهوف الخوف بداخلنا . . يغنى للأفواه الجامدة أن تنفض عنها الارتعاشة . . بسقوط الأقنعة . . يغنى لنطل على العالم ثانية مرفوعى الرأس . ويحلم ليس فقط بحابى يقلب بسكين محراثه الرمال ، ولكن بالحفارات والبولدوزرات تشق شبكات الطرق فى كل الاتجاهات وتتحسس بطن الأرض تستكشف حملها . . تقتنصه من بين أنياب البوار .

الاسكندرية : رجب سعد السيد



إبـراهيم فـهـمى

قصة: يا عـريس .. والشمس طلعت

وقفت تحت سقف المدينة وحدى . أنادى الشمس باسميها الأعجمى والفصيح الحسن . تخفيت لها وراء العابرين وإشارات المرور كى أفاجئها على غرة . ثم أدحرجها على الطرقات وأجمعها فى حجرى فتتبعثر دنانير وتتبعثر فضة .

قلت : الشمس لم تعرفنى بعد . فخلعت لها عريانا ولم ترنى . قلت : إذن ستعرفنى من دمى . فمزقت من لحمى شريانا . وسكبت دمى على الأسفلت . ثم نظرت بعرض السماء كى أبصر وجهى المحب وجرحى فى وجه الشمس . ولم أره . ولم ترنى .

كنت حينها سافرت . أعطيتها كلا الجبينين . فقبلتهما . ثم عادت ولم تكمل معى الطريق . حطت حيثما حطت . على سنابل القمح حتى تنضجها وعلى سباط التمر حتى تتساقط على الناس رطبا جنيا . قلت : حتما ستأتى معه ـ قطار الساعة (١٢) فيصفر فى قلبى فأعرفه وتنزل من جبهته فأعرفها تسلم على رمسيس المبتسم . وتناديني باسمى فأناديها .

كانت تهرب منى خلف أشرعة المراكب . أو فى حلوق النخل . . أو فى بنيات الحمام . فى الأبراج العالية ، فأنظر فى الحين إلى ظلى فأجده . حينئذ أعرف أنها مازالت هناك لم تغادرنا بعد فأضع ثيابى فى أسنانى . أجرى خلفها أقول : هأنذا عرفتك . فتخرج لى بوجهها الوضىء . تلاعبنى . تقفز أمامى . تشق النهر . تشق السماء . ثم تستقر فى جلبابى . وتختفى للحظة فى جدار . فأصنع لها من قفة الخوص الملون شراكاً . لكنها تهرب منى .

. . لذا قلت لعلها مختبئة فى عربات المدينة . أو فى بدرومات العمائر العالية فنظرت إلى ظلى كى أطمئن عليها . فلم أجده . وكان الناس والأشياء مثلى بلا ظلال ، وأصحاب المحلات يكتبون اسمها المطلق على الواجهات ويرسمونها هيئة أخرى . فأبدلت من وضعها الكئيب وصنعت للوجه عينين ودودتين وتاجاً من ذهب وتاجاً من فضة . طوقت العنق بعقد من جعارين وقلت : هذه هى الشمس . فاجتمع على الناس من كل النواحى . أخذوا منى صورها الجميلة وكان أطفال المدينة يسألون الأمهات عن الشمس فيشرن لهم بخبث على المصابيح المشتعلة بمناسبة ودون مناسبة . وحينما كنت كما الأطفال كنت آخذ صورها الجميلة من أيدى البنات على واجهات المعابد وألصق صورها على حقيبة المدرسة . وكانت أمى تقول لى : لسوف أزوجك . « يا سيد أمك » . وأهديك الشمس . أطوق لك خصرها بمنديل العرس الأبيض وأعلق لعيالك فى خصرها أرجوحة من حبال النخل . وأغنى لك :

يا عريس قوم بينا والشمس طلعت
يا عريس قوم بينا والشمس طلعت

. . صفَّر القطار العائد فى قلبى ففرحت . عبرت الإشارات الحمراء والصفراء جُملة ونظرت إلى جبهته فلم أجدها . تأملت جباه الأهل العائدين ولم أجدها . سلّموا على ، قالوا قبلتنا جميعا ، وأوصت لك بالسلام هدية .

. . قلت هى بالتأكيد . لدى البنات اللاتى يقصصن صور

الشمس « آتون » الإله فقصدت متاحف المدينة ، عبرت خلف السياح الغرف الجنائزية وغرف المومياوات وكانوا يطعمون الحراس خبزا وحلوى فيأخذون صورها الأولى ويغمض عيونهم ثانية . فيعودون ليسرقوها مرة أخرى ، ويبحثون عنها فى قلوب الموتى ، وكان أبى ينيبنى أحيانا خلفه لحراسة المعابد . يحذرنى أن يخيطوا عليها جيوبهم السحرية ويسرقوها مرة جبهة الفلاح الفصيح . يقول لى هؤلاء « ياسيد أبوك » عشاقها وهؤلاء الأعداء . أخذوها عنوة فى سفن القراصنة . عبروا بها البحر وأشعلوا منها الميادين . وأشعلوا منها عيون النساء . ثم يدخلنى غرفة الملكات . حيث الأميرات اللاتى يغترقها من النهر . ويتوجن بها رؤوس الصغار . قلت . إذن . . ستشرق بآيات السرور . تفتح الزهر فى عيون المحبين . فنظرت صحف المدينة ساعة الصحو . ونظرتها ساعة الأصيل . وتأملت وجوه الأحبة . تحت ضوء الفوانيس الخابى . حيث كانوا ينفضون السماء الرمادية من جيوب المعاطف . ويتبعونها مثلى . يحسبون لها بالأيام . ويحسبون لها بالسنين .

. . وكانت إذا ما أشرقت . واليوم آخره العصارى . ينتظرها البنات الصغيرات . يغسلن اقدامهن بالشقاف . يلبسن الثوب « سكة الجمال » ورمش العين . يأخذن على رؤوسهن الجرار . ويهمس لها بأسماء الأحبة وكانت إذا ما أشرقت واليوم أوله صباحا . أقف معها على خط واحد . فتقف معى . أطير قبالتها . ولا يعوقنى شيئا . لكنها تسبقنى .

. . قلت : ياليتنى . أطير مثلها بحرية . دون أن يوقفنى أحد . قفزت بثقلى كله . فكان شىء ما يثقل أقدامى . فتهتز أعمدة النور وصور الإعلان أمامى . وأسقط على وجه الأسفلت القاسى . . كان أبى يشير بأصبعه عليها . فيكاد يلمسها . يقول لى : إبق مكانك . وإياك أن تغيب منك فأظل واقفا لها . حتى يتغير لونها رويدا . وتهبط رويدا . وراء جبال الغرب فأقول : هاهى . تغيب عنا . « بنت الإيه». فيقول لى : ستنام الليل ثم تشرق . ولا تسرق البيض من تحت الدجاج . أو تسرق الجعارين من التوابيت فلا تعود لنا . لذا نظرت أهل المدينة وقلت . الشمس غائبة لم تشرق بعد لأنهم لا يردون على التحية . فأقولها بأحسن منها .

ولابد أنهن النساء اللاتى لا يغنين للشمس مثل أمى . وسدُّوا السماء فى وجهها بالعمارات العالية .

. . قلت : ستشرق إذن من سطور القراءة . إذ كان أبى يضع الشمس فى يمينى يقول لى : يا سَيد أبوك . أنظر فى شيئين النهار . والشمس الطالعة ساعتها . أقول على الملأ كلاما لم يقله أحد .

. . لذا افترشت بساط الكتب المريح على قارعة الطريق . عدلت من واجهات الصحف . قلبت وجوه الأطفال الجوعى . ووضعت عليها أغلفة من زهور . ثم ناديت الشمس باسميها الأعجمى والفصيح الحسن . ولم تشرق .

. . نزعت من كراستى قصيدة لم تكتمل بعد . وقرأت لها علانية . وبكيت ولم تشرق . وهى التى كانت تسمعنى . وقت تبكينى القصائد . قال « أبو الفهام » أبى . متى كان أجدادك من أولاد الزهراء . « فاطمة » صحبتهم الشمس المباركة من أقصى الحجاز . لازمتهم بالصحراء ولازمتهم بالبحر . وهناك أشارت لهم على النهر العظيم . فعرفت أنها تتبع المحاربين . على هوادج الإبل . فقصدت بوابات المدينة . وشاهدت ظلها القديم . الذى تركه المحاربون على باب النصر وكان رجال الخان يطرقونها على أوان من نحاس . وعلى أوان من فضة . ويبيعون وجهها المبتسم للوافدين . فتأتلق عزَّة . وتأتلق كبرياء . قلت للشمس . اسمين الأعجمى . والفصيح الحسن . ولم تسمعنى . .

. . وقفت فى ميدان المحارب . الذى مازال يوقف المارة . ويحذرهم من اليأس دون الحياة . وضعت يدى فى جيبه النحاسى . اليمين . وجيبه اليسار نظرت كفه اليمين . وكفه الشمال . وضعت يدى تحت طربوشه النحاسى ولم أجدها قال لى : كانت تقف على حدود « دنشواى » البلد (تكرك) على البيض مع الدجاج فيفقس . وتكرك على بطون النساء فينجبن . وكان زهران ابنها وكانت أمه تلم حصاد القمح وتتركه لها . وكان يحبها وتحبه . وتكره من يكرهونه وتحب من يحبه فيقول : الفأس فى يسارى . والشمس فى يمينى . حينما يطلقون النار على الحمام المسالم .

. . كانت : يا سلام . حينما تشرق . تقفل وراءها بوابة السماء . تجتاز الطبقات السبع . تنحدر كرة من الماس . تنزلق . بليونة فى قلب النهر . تغسل عيونها تشعل الأرض من تحته . ثم تستلقى على الرمل . تدخل بيوت الفقراء فتدفع الأبواب أمام وجهها الصبوح . فيصلى ابى على مكان تأتيه الشمس . يقول لى : لا تفعل إلاَّ كذلك . لذا قلت : إذن ستشرق من هناك . وذهبت تجاه النهر . لكنه كان تاركاً صدره عريانا لزوارق النزهة بالأثرياء . تاركا صدره لنفايات البواخر السائحة . قلت : ليس مكاناً للشمس تشرق عليه . وليس مكانا لوجهين حبيبين ضاحكين عليه .

صفَّر قطار الصعيد فى قلبى . فعبرت إشارات المرور جملة . تأملت فى فناء المحطة وجوه البنات العائدات من هناك . وسألت عنها . قلن . ودعتنا حتى حدود البلاد . ثم أخبرنها بمواعيد الزفاف . وأوصينها السلام على الأحبة حين العودة . كان أبى يقبلنى ويترك لها جبينى كى تقبلنى . ولما خشيت ألا تعود قال لى : يا سيد أبوك . هذه هى وجوه الناس كالفرحة . وهذا هو الماء والنخل . وهذا هو الذى فى جيبى ليس لى . فأفهم . وأنادى باسميها الأعجمى والفصيح الحسن . فأراها .

. . وضعت يدى فى جيب المحارب . وأخذت « اللواء » وقرأت معه للعابرين . . » كان زهران يشمله التعب فينام . فتأتى تقدم نفسها . ساعة . وتشرق وتنادى عليه مع البنات .

يـا عـريس قـوم بـينـا والـشـمس طـلعـت
يـا عـريس قـوم بـينـا والـشـمس طـلعـت

. . ومرة أخرت مغيبها ساعة . فآنستهم على عيدان المشانق . وأخرت معها الليل الطويل . ساعة . وكان زهران يقول : الفأس فى يسارى والشمس فى يمينى وأرسلها وراءهم . حينما علقوا قبعاتهم على أغصان البرتقال . وداسوا بأحذيتهم العسكرية على لعب الأطفال الطين . وصوبوا على امرأة . تدعو الشمس . أن « تكرك »[1] على بطنها . وتنجب ولدا مثله ــ زهران ــ فقتلوها عن إصرار . ساعتها . أرسل وراءها الشمس من يساره فأسقطهم . وصفّق له العيال .

. . وضعت اللواء فى جيب المحارب . كما كان . وناديت معه للحياة دون اليأس وضعت الحناء فى يده . واللبن فى فمه النحاسى . كى يبخه على الشمس . « العروسة » نادينا الشمس باسميها الأعجمى والفصيح الحسن . قلت له :

« يا عريس . . قوم بينا . . والشمس طلعت
يا عريس . . قوم بينا . . والشمس طلعت »
لكنها لم تشرق . .

القاهرة : إبراهيم فهمى



(١) تكرك : تنام على البيض .

فـــؤاد قنـديـل

قصة شــدو البلابل والكبرياء

جاء رجاله بكرسى . حطوه فى الميدان الكبير وأحاطوا به . جلس وبدأ يتكلم .

ــ أنتم تعرفون عنى أنى رجل فعل . لا أتكلم بقدر ما أعمل . ولا أعد إلا إذا كنت قادرا على الوفاء ، وأنا قادر بإذن الله وعونكم ، أن أحقق لمدينتنا ما لم يسبق أن تحقق لمدينة .

نهض ووقف خلف المقعد وأمسكه بقبضتيه :

ــ ستحصلون على الغذاء الوافر . ستجدونه فى كل مكان ، وفرص العمل لن يطول بحث العاطلين عنها ، لاننا سنبنى المصانع ونقيم المشروعات . . لن يكون هناك فقر .

أقبل المارة على الصوت الجهير ، وقفوا وعيونهم على المتحدث . . الرجل فى الزى اللامع يضىء يتألق . وجهه الأحمر يشرق بالنضارة والعافية .

استنتج البعض أن رأسه الكبير يدل على التجارب العديدة والعقل المستنير .

طوح الخطيب ذو الكرش ذراعه فى الفضاء وهو يقسم أن الخير سيعم الجميع ، إذا وقف الجميع إلى جوار حزبه ، لأنه حزب الجماهير الكادحة ، ويناضل دائما من أجلها .

تلألأ فى أشعة الشمس خاتمه الضخم . ومضت الساعة البراقة . كانت نظرات المارة تدور فى الميدان . تقع على هذا الكائن المتلألىء والحلقة المحيطة به . خامر بعضهم الظن بأن هناك سلعة ما من السلع المختفية يتداولها هذا الجمع .

أسرعوا بالانضمام إلى الحشد . حدقوا فيه بعيونهم وآذانهم . بدا كل فرد منبهرا بالرجل وبما يقوله ، كأن ما يقوله لم يسبق لهم سماعه ، أو كأنه قادم لتوه من كوكب آخر .

إنهم الآن فى حضرة رجل غير عادى بالمرة .

حاول الخطيب الغليظ أن يصعد فوق الكرسى . لم يعد يتمكن من رؤية كل الوجوه ، والنظر فى كل العيون . . لقد تعود أن يستلهم من نظراتهم أفكاره ، ومن ملامحهم موضوعات خطبه .

أسرع رجاله فأعانوه على الصعود . وقفوا إلى جواره . حطت راحته فوق كتف الرجل الأيسر . بقى الرجل الأيمن محروما من العطف . آثر الخطيب أن يحتفظ بيمناه حرة لتساعد لسانه .

استأنف الرجل المرتفع خطبته المحمومة ، ثم توقف فجأة وطلب إلى الرجل الأيمن قليلا من الماء . بذلك أتيحت الفرصة له كى ينهى عهد الحرمان ، بأن يسقى الظمآن العظيم .

قفز إلى أقرب مقهى ليجلب الماء لخادم الجماهير .

ساد صمت

بلغت الأسماع موسيقى ناعمة . أتاح لها الصمت فرصة النفاذ إلى آذانهم المشرعة . تسللت النغمات المخضبة بالشجن إلى صدورهم . . تلفتوا بحثا عن مصدر هذا اللحن الشجى .

كان رجال الخطيب يستمعون إلى الموسيقى كأنهم يقفون على

المسامير . لن يستطيع رجلهم أن يتحدث قبل وصول الماء .

ـ هذه الموسيقى اللعينة . . لاشك أنها تثقبه

كان هناك اتصال بين أعصابه وقلوبهم ، بين انفعالاته وأرواحهم ، ورغم أن عيونهم على الناس خشية وقوع أى أذى يمس مهابة الرجل الكريم ، فإن جميع حواسهم ، وكل شعرة فى أجسادهم تقشعر له وتحركها أنفاسه .

تأفف الخطيب وبان عليه الضجر . زعق الرجال يتعجلون الرجل الأيمن . تخلص بعض الواقفين من الزحام واتجهوا إلى مصدر الموسيقى .

كان العازف يحتضن كمانه فى عشق . يضع خده على صدره ، كأنه ينصت لحشد الأنغام الذى يمور فى قلبه . يحاول أن يتحكم برقة ودربة ، وبأصابع مرتعدة فى الألحان المتأججة .

كان عليه أن يقبض على الكمان هذه القبضة القوية الحنون ، ورأسه يهتز كأن الأنغام تخرج من الكمان وتجتاز عروقه ثم تنطلق إلى الآذان .

أما أصابع يده اليمنى فكانت تشفق على عصا الكمان أن تتحطم . برقة تحملها حملا وتدفعها دفعا ملتويا متماوجا . لتمر على الأوتار المشدودة .

بدأ الرجل يردد بفم نصف أدرد :

ـ الربيع جاء . . وقلبى من لحم ودم . . يشجيه شدو البلابل والكبرياء ، والكبرياء .

الربيع جاء

أحاطت به فئة قليلة . بعضهم جلس على الأرض ، وأسند ساعده على الرصيف ، وأسكن رأسه فوق راحته . أغمض عينيه . وشرب بكل الروح والجسد غناء الرجل وموسيقاه .

دوى صوت الخطيب من جديد .

ـ سينال الجميع ما يحلمون به . سيشعر الأغنياء بالأمان . سيطمئنون على أموالهم ، أما الفقراء فسيجدون الفرص للامتلاك والثراء . سنقضى على الجشع والاستغلال . على الرشوة والفساد . . لم يعد الناس كما كانوا من قبل خارج اللعبة السياسية . . أصبحوا هم أنفسهم اللعبة السياسية .

صفق الجميع لهذه البلاغة وهذا التمكن . أخجل المديح والتأييد الزائد تواضع المرشح المفوه . . أشار إليهم بالصمت والهدوء .

علا صوت الكمان . ملأ الميدان . تسرب فى لحظات الصمت إلى الكل . انتقلت الخطوات إلى الموسيقى الضئيل .

بدا الرجل صبا متيما ، تكشف تقلصات وجهه وتوتّر أعصابه عن وله عنيف وجوى . . متهدج الصوت ، كأنه يوشك على البكاء ردد :

ـ الربيع جاء فهل تجىء ؟ عودتنى . . تزورنى . إذا الزهور أينعت .

اتسعت الدائرة وازدحمت بالمنصتين المتلهفين للنغم . . لحديث القلب المكلوم .

أجهد الخطيب نفسه فى الزعيق والدق والقسم ، بينما الدائرة الكثيفة ترق رويدا رويدا . . كان يكرر نفسه ، ويعود إلى نفس النقاط يؤكدها ، وكأنه على ثقة من عدم تصديقهم له .

رغم صوته العالى . بلغته الأنغام الحنون . . تأفف وتبرم ، وتوقف بسببها عدة مرات ، مع أن الموسيقى لم يرفع صوته . ظل كما هو لا يحس بأحد إلا مشاعر آلته ، ولايسمع صوتا إلا خفق قلبه الواجف . . كان يردد :

ـ أنا كما عهدتنى . . أعلم الحرف وأزرع القمح . . أنام جائعا ولا أنحنى . . أنا كما عهدتنى والربيع جاء .

ضغطت أصابع الخطيب على كتف الرجل الأيسر ، وكان ضخم الجثة ، مفتول العضل .

تقدم الرجل مسرعاً . وقد أقسم أن يفدى بروحه رجل المبادىء والقيم .

اختطف الكمان من الضرير . دفعه بلكمة فى الصدر فألقاه . حطم الكمان وعاد يبتسم .

انطلق الخطيب بصوت أقوى وأعذب . رنت كلماته الفاخرة ، ترفض الانهزامية والشللية والعمالة . . عادت الدائرة بجمهور جديد . ازدادت كثافة حول الطبل المدوى .

حط الرجل الضرير جسده على الرصيف مكسور الجناح ككومة من حزن وقهر . الناس حوله بين الدهشة والأسى ينفثون زفير الغضب ، يتمتمون بكلمات السخط . . حاول البعض أن يستعيد النغم .

ـ وقلبى من لحم ودم . . يشجيه شدو البلابل والكبرياء . . الربيع جاء .

أعادوا الغناء ، وردد بعض آخر

ـ الربيع جاء فهل تجيىء . . ؟ عودتنى . . تزورنى . . إذا الزهور أينعت . . عودتنى ، ردد آخرون .

ـ أنا كما عهدتنى . . أعلم الحرف وأزرع القمح . . أنام جائعا ولا أنحنى . . أنا كما عهدتنى . . الربيع جاء .

فوجىء الناس بأنهم كلما رددوا مقطعا من اللحن تركت قطعة مكسورة من الكمان فى اتجاه قطعة أخرى ، كل قطعة تلتوى وتحتضن جارتها ، تتشبث بها . والمنشد يصيخ بأذنيه السمع ويميل بوجهه ، كأن حرارة الشوق المفتت فى الأجزاء المتباعدة تبلغه . الشوق يدفع القطع ويسويها ويلصقها . يردها إلى موضعها والأفواه تردد :

ـ قلبى من لحم ودم . . يشجيه شدو البلابل والكبرياء

هب الضرير إلى الكمان بادى الحماس ، فحمله وقبله . . مسح على صدره ولمس الأوتار . كل جزء فى موضعه .

لما نهض المنشد كان يمثل قمة الامتزاج بين الشقاء والحب .

أقبل المستمعون للموسيقى يشجعون الكمان المجهد على النغم . . يذكرونه باللحن يتمتمون ، فينطلق ويتجلى كما كان قبل الصاعقة .

فوجىء الخطيب المجلجل بالألحان تترى وتزحف عليه محملة بالعبق ، كأنها أزهار البرتقال تزحف على المدينة العفنة .

ـ غير معقول . . هناك مؤامرة . . حطموه . ادفنوه . . لاتبقوا له أثرا .

أسرع خُدَّام الرجل المتلالىء إلى منابع النغم . . تخصص بعضهم فى ضرب الموسيقى . سحقوا أصابعه التى تعزف . قطعوا لسانه الذى ينشد . ألقوه على الرصيف ، كأنه بقايا إنسان معصور ، ليس فيه أثر لحياة . . ميت من سنين .

تفرغت مجموعة أخرى للكمان . حطموه على الرؤوس وعلى الركب . بعثروه فى الأرض . مروا عليه بالأقدام . أعادوا سحقه بالكعوب الحديدية ، ثم حفروا حفرة ودفنوا فيها ذراته . أهالوا عليها التراب . مروا فوقها بالنعال . . دكوها تماما . نفضوا أيديهم . . قال الجميع بفخر .

ـ الحمد لله . . الآن لا موسيقى ولا نغم

لم تتح للذاهلين المتحلقين حول الموسيقى فرصة للدفاع عن صاحبهم . ولما أفاقوا أخذوا مذعورين يتفرجون على النهاية ، ويدهشون للقسوة والعنف . . يتساءلون عن الحدث الفظيع :

ـ مالداعى لكل هذا القهر ؟ إنه رجل مسكين وهذه حياته . .

حاولوا أن يتذكروا اللحن المغتصب . . بدأوا فى ترديده . . كشر خُدَّام الرجل الملهم عن أنيابهم . . حملقوا بالعيون فتطاير الشرر . . انتاب الأهالى ذعر . ماتت الكلمات على الألسنة .

عاد رجال السحق والتأديب إلى موضعهم . . كانت نظراتهم تقول :

ـ خلقنا للمهام الصعبة . . هل يمكن لأحد أن تسول له نفسه ألاّ يصغى أو أن يشوش أو يعوق . . نحن الحزب المختار . . نحن رجال الدولة .

زعق الخطيب :

ـ هيا نضع اليد فى اليد من أجل أمة جديدة متحررة من كل صنوف الهوان ، ومن أجل أن يكون الإنسان إنسانا بمعنى الكلمة .

لقد صبرتم واحتملتم ، وقد آن الأوان كى تصبحوا فى نظر المسئولين أهم من الكتب والآلة والروتين ، وأهم من مراكزهم وبهجة لياليهم . .

ضغط على كتف الرجل الأيمن فأسرع إلى أقرب مقهى يجلب الماء للظمآن المهيب .

بطرف عين عظيمة لاحت له فئة قليلة تذرف الدمع على الكمان المحطم .

ساد صمت

لم تمض لحظات حتى تناهت إلى الأسماع أنغام خافتة ، كأنها الهمس الجميل . . تلفت الجميع . . من أين تأتى الموسيقى . . المنشد لا يزال كما هو كومة من الملابس الرثه ملقاة على الرصيف بلا حركة .

جاءت الإجابة من الأرض التى كانت تتشقق عن زهور ملونة ، تتلوى وتتصاعد ، كأنها تجاهد للخروج من قبرها . ومع كل تمايل تصدر نغمة .

رويدا رويدا شقت الأزهار الفضاء وعلت الأنغام . . أصبح الميدان كله موسيقى تصاحبها أزهار تتراقص فى لوحة فنية نابضة بالألوان ، بينما تلتف حولها أشعة الشمس وتتعامد عليها وتدور من حولها .

مهرجان بهيج من اللون والحركة والنغم .

تسلل عود من الزهر المغرد إلى الموسيقى المسحوق فأيقظه . بعناء نهض . حاول أن يردد اللحن ، لكن لسانه كان مقطوعا . فتح فمه وبدا كأنه يتأوه . . رددت المجموعة الأسفة عليه مقاطع اللحن .

انتظمت الإيقاعات وتوالت كأنها فرقة مدربة ، تغنى للإنسان الحائر فى الميدان الكبير .

تحول كل من كان حول الخطيب إلى المهرجان الغنائى . بحثوا عن المايسترو الذى يوجه كل هذا الحفل . . لم يكن هناك قائد وإن كان غاية فى التآلف والانسجام .

زعق الخطيب .

ــ لا يمكن أن نسكت على هذه الحرب . لابد من الإبادة الكاملة . . لابد أن يموت أعداء الوطن .

تقدمت الجرارات والآلات الثقيلة كأنها ديناصورات حديدية ، تهز الدنيا وتزمجر . علا الصخب والعنف مع هدير المحركات ، التى كان لها دوى كأنه طحن أنياب أسطورية

بدت الجرارات كأنها تهدد بهدم الأرض وإعادة تشكيلها على نحو آخر امتلأت السماء بالثقوب من هوس الضجيج .

حفرت الآلات الأرض وقلبتها . اجتثت كل الزهور من جذور الجذور . سحقت كل شىء . هدمت كل ما كان . ما كان فوق الجميع أصبح تحتهم ، وما كان حيا مات ، ومن مات أعيد موته .

حالت الدهشة بين المرء ونفسه ، فلم يذرف دمعة .

كان العمل غاية فى الوحشية والسخافة . . كل هذه السلطات والأجهزة تعادى آلة موسيقية ضئيلة لاتطمع إلا فى أن تعبر عما يجيش بداخلها ، وليس لها من خطر يذكر ؟

التصقت الجماهير بالجدران . وجوههم باهتة ومعتمة ، كأنهم صف من الرايات المنكسة . .

لحظات وبدأ الخطيب يشرب كوبا كبيرا من الماء . بدا أكثر قوة وحيوية . . ألقى نظرة رضى على الآلات الثقيلة ، ومسح بالمنديل وجهه المزدهر . ابتلع ريقه . . بحث عن الموسيقى بنظرات خبيثة . وجده واقفا هناك تعلو وجهه سكينة غريبة لا تتواءم مع مايحيق به من مهانة .

كان وديعا باسما كأنه فى عالم آخر ، يتلقى فيه الثناء . الساحة شاسعة والميدان خال . . الناس هناك فى دائرة كبيرة . . ظهورهم إلى الحائط . لا أمل لديهم .

وقبل أن يفتح المرشح فاه ليستأنف خطابه التاريخى الهام ، أصم أذنيه قصف هائل ، يصل ما بين السماء والأرض . . صوت الجماهير تهتف .

ــ الربيع جاء ، وقلبى من لحم ودم . . يشجيه شدو البلابل والكبرياء . . الربيع جاء . . الربيع جاء .

القاهرة : فؤاد قنديل



قصـة

ماجاء فى خبر سالم

محمد على قدس

استهلالة . .

* خيوله صاهلة ! يترنح على سيف الظهيرة . تلفح وجهه الحنطى سهام شمس حارقة . ينعكس على جبهته المعروقة بريق لامع . عجنة طينية ، كان مزيجها الغبرة والعرق ، تصبغ بشرته .

فى داخله صوت يعوى ! يتردد صداه فى أعماقه . أطرافه مرتعشة وشفتاه . سلك يده فى جيبه . . . ، أخرج منديلا مغموسا فى الطين والعرق . مسح به وجهه ، بدا متعبا . رفع رأسه فى ضيق . . وشق ببصره كبد السماء .

سقط الضوء فى عينيه !

. . التمع كوميض باهر . . تتكاثف الصور . . اللحظات تلوى عنقه ، بوده لو يحتوى الضوء بقبضته . تتداح الصور المعتمة فى ذاكرته . صوت متشنج يملأ حواسه . ذلك الانبهار الضوئى يستحيل إلى صهد يفجر فى نفسه الضيق والوحشة .

(١)

(ابتسم) !

قالها ودس رأسه فى غلالة سوداء . انفجر ضاحكا . قهقه حتى اغرورقت عيناه . لم يعد يدرى أهى دموع حقيقية تكشف عن ألمه الدفين الذى يسكن نفسه ويصيبه بتشاؤم غريب . أم أنها دموع كاذبة . . يتلهى بها ليوارى سوءة أحزانه . . أم أنه يسخر من تأزمه وانتكاسته .

أخرج الرجل رأسه من وراء الغلالة . . صك أسنانه فى غيظ . راح يتأمله . انتظر حتى يفرغ من ضحكاته الهستيرية . ابتسم فى بلاهة وهو يكظم غيظه . (قلت ابتسم يا هذا ! ابتسم ، ولم أقل فَجِّر فى وجهى قهقهاتك المجنونة) .

أصلح وضع عقاله . رَتَّب «شماغه الأحمر» ، وقد بدا باهت اللون مجعدا كشعره الأكرت . (أريدها جانبية لو سمحت . ملامح وجهى تبدو مقبولة بعض الشىء ــ أعلمُ أنه ليس فى وجهى أى شىء من الوسامة ــ إلا أن وجهى فى هذا الوضع أحسن ، ما حيلتى ؟ فليس فى وسعى أن أتخلى عن هذا الوجه ولا أمل فى أن يتخلى هو عنى) . . وأرسل ضحكة مصطنعة .

(لك ما شئت . أنت حر فى اختيار الوضع الذى يناسب ملامحك . وان كنت من خلال زاويتى أفضل الوضع الآخر . . إلا أن كل واحد منا يعرف هوية وجهه أكثر من غيره) .

فغر فاه ! وأد كلماته فى حلقه . . فى اللحظة التى انطلق فيها ضوء ساطع بهر عينيه . بودّه لو يمسك الضوء بقبضته . يرحل فى وهج العتمة . تستفيق فى داخله احتدامات صراع قديم ــ كم غاصوا فى أعماقك . . تغلغلوا فى قاع نفسك . انتزعوا منك أسرارك البالغة الخصوصية . أرادوا أن يفرغوا ما فى عقلك وقلبك من حروف وكلمات احتبست فى داخلك . لم يفرغوا من أعماقك سوى صرخاتك اليائسة وأناتك التى كان يبتلعها الليل والصدى .

(٢)

.. شقاء الدنيا يرتسم فى ملامح رجل أسمر يدعى (سالم الرجبى) .. الا قُبح من اسمٍ وقُبح حامله ! ليتنى ما كنت «سالم» وأنا بالفعل لست «سالم» .

- يبدو وجهك كئيبا هذا الصباح
- هكذا ! هى وجوه الأشقياء
- اذن أنت تعترف بشقائك ؟
- ولست كسائر أشقياء الأرض !
- ولم ؟
- لأننى مسكون بالوحدة والقهر
- وأنا معك !
- وهذا ما يزيدنى حزنا وشقاء ، لأننى أبحث عن هوية أخرى .. أبحث عن نفسى الضائعة .. التائهة فى خضم هذا التيار العنيف .. وأخشى أن تصيبك عدوى الشقاء بقربى !!

تلويحة المبتدأ ..

الضوء .. ساطع وهاج ..

.. يسقط فى بؤبؤ عينيه جماً وصهيداً . يرحل فى وهج العتمة ، استحالت الرؤى إلى دوائر هلامية تسبح فى ضباب معتم . انقطع سيل الضوء فجأة .. وعلا صوت السؤال صارخا :

أهذه صورتك .. ؟ وهذا هو اسمك ... سالم الرجبى ؟

كانت شفاهه تتحرك دون كلام . هز رأسه بالإيجاب . لم يعر الأمر أى اهتمام . الموقف يأخذ حجما لم يقدره للحظته . هل هذه هى المرة الأولى التى تزور فيها هذه المدينة ؟ حاول أن يتحاشى جهر الضوء بيديه : نعم .. نعم .. نعم .

- هل أنت عربى ؟
- هذا ما تشير إليه هويتى .. والصورة المثبتة على الهوية .

صرخ المحقق فى حدة وهو يصوب مصباح الضوء فى وجهه : أجب على قدر السؤال .. أنت قذر ! تصبب عرقا .. انتفض والخوف يملأ نفسه .. عيناه زائغتان .. تلوجان فى سحب هلامية معتمة ! حزم الضوء تسقط صهدا على وجهه .

سالم الرجبى .. لم يبق منك يا سالم .. سوى أنك غير سالم .. ستخرج من هذه المدينة أعمى .. تفقد تمييز الألوان .. والأحجام .. وربما تضيع منك الذاكرة !!

(٣)

حرك بيده مصباح الضوء .. دس رأسه وراء الغلالة السوداء . كان يهذى بكلام غير مفهوم .

.. الضوء يبهر عينيه .. العرق يتصبب منه بغزارة . تناول منديلا من الورق جفف به عرقه .. تناثرت ندف منه على جبهته وعنقه . مبتسما مازال فمه . الحزن يسكن قلبه .. ورعشاته ! صهلت خيوله ، ارتعد لصهيلها .. واستسلم فى صمت كطفل ساذج ..

.. عوى الصوت فى داخله .. حزم الضوء تخترق رؤى عينيه .. الضوء يرتسم فيها ، هالات محمومة تتحول إلى لهيب وصهد ..

تغيرت ملامحك .. مسكون أنت بالرعشة والخوف ! صرت كالأبهق الذى يتحاشى ضوء الشمس ! فى وجهك أخاديد يتكاثر فى داخلها شعر مدبب الرؤوس .. كأن هرموناتك الموجبة فى ازدياد . شقاؤك يتكاثف بالضوء .. حزنك يتفاقم .. يتوالد مع صهيلْ خيولك .. مع الصهد الذى تذوب فيه كل قدراتك .. و .. و .. وتضيع .

.. دس الرجل رأسه فى الغلالة السوداء .. وقد اسودت الدنيا فى عينيه جاء صوته مكتوما .. واهنا : بَلِّل شفتيك ! .

لم يتمالك نفسه .. قهقه .. مال إلى الخلف سقط عقاله وشماغه ! أخرج الرجل رأسه .. كاظماً غيظه .. تأمل المنظر ، وابتلع ريقه قهرا . مسح جبهته براحة يده وهو يلتقط أنفاسه .. لا شك أن الذى أمامه إنسان مجنون أو معتوه .. مازال يمارس ضحكاته الهستيرية بمزاج .

ضوء يسطع .. وسيل من الكلمات يُصَب فوق رأسه . سؤال يتبعه سؤال : أنت عربى .. ونحن لنا معرفة بسلوك العرب فى بلادنا الضوءباهرتتضحمن خلاله ملامحه وانفعالاته . يلفح وجهه الحنطى صهد تصهل غيه خيله . ذلك الانبهار الضوئى يستحيل إلى وهج تستوحشه نفسه . يصبح رعشة تسرى فى سائر جسده .. نافورة دم تتفجر من فوهة جرح نازف ..

.. متى يلتئم الجرح .. وينتهى سيل الأسئلة .. !

ما جاء فى خبر سالم

هل أتاكم خبر سالم ؟ سالم الرجبى .. لا سالم الرغابى ؟

قضى فى السجن ثلاث سنوات ! سَلّطوا فى وجهه صهد الضوء .. أغرقوه فى أسئلة أنهكت قواه .. أخضعوه لعذاب

فادح ! حرقوا ذاكرته .. أفقدوه فحولته ، وتغلغلوا فى كل التفاصيل . انتهت سنوات سجنه وانتهى سيل الأسئلة ، بإلقاء القبض على (سالم الرغابى) الذى تلاحقه تهم التخريب وأعمال الشغب فى بعض العواصم الأوربية .. حين كان يحاول الخروج من روما .

خرج الرجبى من مأساة إلى مأساة ..
.. ينتفض للسؤال ..
.. ويموت فى جهر الضوء الذى تصهل فيه خيوله .

جدة : محمد على قدس



محمد عبد الرحمن

قصة: لعبة الحقل

يانطره رخى . . رخى . يانطره

بعد أن غنوا للمطر . انحدروا لطرف القرية البعيد . سرب من العصافير حطّوا عند شجرة التوت الكبيرة . وكانت قطرات الماء تنزلق على الورق وتضىء عند الحواف . تحلقوا حول الجذع الندِى . تماوجت أطواق الملابس الملونة ، وتراقصت الشجرة وسط حزمة الأذرع الصغيرة . تناثرت حبات الماء.عقد من اللؤلؤ انفرط ، خبطوا بكفوفهم الصغيرة فوق شعورهم المبتلة ، ومشطوها بأصابع من عجين . كانت وجوهم مغسولة بالضحك . مدّوا الألسنة الدقيقة الحمراء ، لعقوا الماء المالح اللذيذ فوق الشفاه.

اغتسل الهواء . صارصافيا كعين الديك . من رحم السحب بزغت الشمس المتكورة وسال الدفء من جديد .راحت الخضرة تتماوج كالقطيفة ، والفراش يطير . اقترح أحدهم الذهاب للحقول . اندفعوا فى بحر الخضرة الكثيف . شقوه فى خطوط متداخلة داروا حول القوس الواسع . بدت الرؤوس حبات فلفل عند تماس الزرقة والخضرة.وخلف جدران وابور المياه المتهدم ، اختفوا ، تسابقوا فى قزْح جداول المياه والدوران حول الحوائط. لعبوا (الاستغمايه) ، زاقت أفرع الشجر المتناثر تحت أقدام قرود صغيرة . بعد أن أنهوا اللعب ! انقسموا فريقين . . الرجال فى ناحية ! والنساء فى ناحية ! . . ذهب الرجال للشغل ، والنساء بقيت تعد الطعام وتقمن بشؤ ون الدور . أتين بالقش وأعواد الشجر الجاف . أشعلن الأفران إتكور الدخان الابيض ثم قفز بنزق . متراقصا فى جميع الأنحاء . وفاحت رائحة الطبيخ والخبيز .

أتى الرجال تحلقوا حول الطبالى . بعد أن أكلوا وشبعوا . . قدمت نساؤ هم الشاى . ارتشفوه باستمتاع فى شفطات . عالية جدا ــ من المفروض أن نُقيل ــ قال أحدهم . لم يسمعه أحد ! اقترح آخر أن يلعبوا لعبة العروسة والعريس . تلقفوا الفكرة مهللين . ولما كان الولد (محمد) أكبرهم ، والبنت هدى أحلاهم . دفعوهم (للكوشة) فوق كومة الحجارة ! ونشطت خلية النحل من جديد .

من ورق الشجر صنعت أكاليل الزينة . ومن أغلفة الثمار أوانى الطهو وأكواب الشربات وكانت حبات الفول الطرية والمسروقة هى (الكرملة) ، وتحولت كومة القش إلى مراتب والحفة زاهية ! متعددة . وفى حجرة الماكينة كان بيت العروسين . مزينا بلوحات رسمت توا بعصارة القشور ، وتدلت درنات الجزر ، لمبات مضيئة . وعلى صفيحة فارغة طقطق النغم ساذجا متخبطا ثم توهج ، غير عابىء بتداخل الأغنيات والصياح .

قاد الولد ابراهيم الغناء بلثغته الخفيفة ورقصت البنت (فاطمة) ذات الجدائل ، أما البنت (هدى) فكانت تجلس خجولة تفرك يديها المخضبة بحناء الطماطم ! وكان الولد (محمد) يبرم شاربه وهو يتلقى التهانى . بعد الحفل ، كانت الزفة . أدخلوهم الدار . وأوصى الولد (ابراهيم) الذى صار

أبا للولد محمد . أوصى ابنه ألا ينسى المنديل المبقع بالأحمر ــ بعد قليل ــ ليريه للمدعوين ، ودفع فى يده بقطعه قماش بيضاء (كانت سيالة جلبابه) ووقف يمنع المعازيم من التلصص ، ويطردهم بعيدا !

صرخت البنت (هدى) فالولد محمد فعل مثلما سمعهم يقولون يوم عرس أخيه نشر الولد إبراهيم الخبر كأفراح الكبار . ولكن البنت هدى استمرت فى صراخ حاد مفزع ولم تسكت أبدا . انسل الولد (ربيع) خائفا ، وراح يعدو صوب القرية . ولما رآه الأولاد المفزوعون لحقوا به . لم يدر الولد (محمد) ماذا فعل ، ووقف يبكى متوسلا لها كى تكف عن الصراخ ، ولكنها لم تكف . مالت الشمس حزينة وسقطت خلف الدور البعيده ، وارتعشت الحقول فى قبضة الريح والصمت المباغت . ربت على رأسها الصغير وأسندها على كتفيه يساعدها على المسير . فجأة رأى جدارا من الناس آتيا من ناحية القرية تتمايل فوقه بعض العصى ، ويسبقه عواء مفزع . لم يفهم إلى أين هم ذاهبون . رآهم يتجهون إليه ، ارتعب وانفلت يجرى وسط الحقول ، جروا وراءه . جعله الرعب يدور ويدور . تعثر مرات منزلقا فى الوحل الذى خلفه المطر . اكتسى بالطين وجرحت وجهه العيدان الناتئة . أراد أن يقفز هاربا فى الخليج ! سقط على حافته ، أمسكوه وكان يرتعش بقوة كفرخ مبتل . جردوه من ملابسه ، ثم تحلقوا حوله . لم يفهم ماذا يريدون ، انهالت بعض العصى على جسده العار ، الهش . وراح يحتمى فى ذراعيه متكورا بالرعب . رأى بعض قطرات دم . وبينها قدماه تتداعيان . رآه . كان وجه أبيه مخيفا وهو يتقلص بغضب شديد ، وبينها كفوا جميعا ، بقيت عصاه . عصاه وحده ؟! تعلو وتهبط فوق جسده المنتفض . .

محمد عبد الرحمن



وافق محمد

قصة أقاصيص

الرقم ١٣

ـ انظر .
ـ ماذا ؟ انظر إلى هناك .
ـ أوه . شيء عجيب . رائع .
ـ لا تتحرك . سأعود فى الحين .
ـ تعال ، ارجع .

لم يبال بنداء صاحبه ، وحث الخطى وراءها ، أما هى فقد كانت قاصدة هدفها . بخطوات حثيثة غير عابئة بشىء ، وبعد أن أدركها ، أخذ فى مضايقتها بكلمات غزلية ، وهى تبتعد عنه ما مكنتها سرعة مشيها من ذلك . يلهث خلفها غير مهتم بنظرات الناس لهذا المنظر المشين ، ولا بانتقاداتهم اللاذعة وتعليقاتهم حول صاحبه . . .

نسى صديقه تماما ، أو بالاخرى جريه وراءها أنساه ذلك ، وجد نفسه يدنو معها من الحى الذى يسكنه ، خفف المشى حتى تعبر الزقاق . ولشد ما كانت دهشته كبيرة عندما دلفت باب الرقم ١٣ . انسل خلفها بركبتين فاشلتين . كيف ألهث وأعرق وأجرى ، فى الآن الذى تقصد المنزل بالأحضان ؟! . لعلها صديقة حليمة أختى ، قادمة لاستعارة شىء ما ، المهم أنها وفرت عليه الكثير من العناء فى اللف والدوران أمام الأعين الحاقدة أو اللهفى إلى . . . . دارت الأشياء فى رأسه وهو يصعد درجات السلم ، ليجد أخته تصيح فى وجه أمه :

انظرى . هذا ابنك الذى يظل يعاكسنى طيلة عودتى من ساحة (المرسى) بكلمات وقحة ، وأنا فارة عله يحتشم ويرعوى .

عبور

فوق حصير تنبطح بثيابها التى تستر جذعها . ممتلئة الجسم . تضع روجا رخيصا باهتا ، يجعله يحس بالغثيان . عيناها واسعتان فى سواد أخاذ . تبلعه وتلوكه مرات غير معدودة . تتقيأه فى لعاب لزج بلا طعم . يدسّ ورقة أسفل الوسادة المتآكلة ، الوحيدة ، فوق الحصير الذى يشغل نصف الغرفة الفسيحة الأرجاء ، ذات النافذة المكونة من دلفتين ، إحداهما مفتوحة فى وجه نور قاتم من شمس غائبة . تفتح الباب وتنظر ذات اليمن وذات الشمال . لا أحد . يتسلل مطأطىء الرأس عبر زقاق منحدر إلى وسط المدينة . واجهات من زجاج وأخشاب . مزينة بعناوين الحاجيات المتنوعة . تتحلق أمامها نساء فى إزارات بيضاء وسوداء . الأطفال يعبرون الطريق كرا وفرا ، الرجال يسلمون أجسادهم المترهلة لكراسى المقاهى على طول الشارع الوحيد فى المدينة . الحبس فى أعلى الهضبة ، وعند الأسفل تتجمع سيارات الأجرة الزرقاء قرب مبنى البريد . يتوزع الناس فى الساحة فرادى وجماعات . قارئة الكف يتكومون تحت مظلاتهم الشمسية . خلف دار البريد ميدان فسيح لسوق يوم الثلاثاء ، ترتع الحمير عبر زواياه . البعض يرفع جلبابه ويجلس القرفصاء تاركا مؤخرته

للهواء . يدنو من الحائط ، زر سرواله ليسيل الماء حامضا أسفل الحائط المهترىء تسقط النقطتان الأخيرتان . يصلح الزر ويسير عبر ساحة السوق . الأوراق تتناثر هنا وهناك . تسكع خلال عدد من الأزقة بغير جدوى . قاربت الشمس أن تختفى وراء الأشجار الفارعة . كان سادس الركاب الذين انطلقت بهم السيارة صوب الشرق ، تشق الطريق وتسابق أشجار الأركان والزيتون .

برج الدلو

يومىء إليها بطرف عينه . تدخل فى جبتها البيضاء وتتبعه . تركب خلفه ، ويشرع فى مسابقة الحيطان والأشجار ضاحية المدينة ، يضمهما مكان قصى هناك ، بعيدا عن العيون المتهافتة . تضع رأسها على صدره مسترخية فى بحر من الأحلام لا ساحل له . أناملها تسبحان بنعومة خلال شعيرات يديْه السوداء . حينها يلتصق ذقنه بشعرها المرسل الكثيف والمتطاير بفعل هبّات نسيم آتية من جهة الغرب ، يكون قد غاب معها فى رحلة استكشافية عبر قارتها العذراء . عائشة بنت منصور القاطعة سبعةبحور على ظهر الخيل . يمتطى الأدْهم ليسابق الريح . تتعلق بروح عينيه متوسلة إليه أن يفتديها بأرخص ثمن . يحوقل ولا يبسمل للنار التى تركبه من الأخمصين . لا تتعجلى ياملكة الهوى . إننى فى انتظار فتح كبير يدر على المال الوفير ، فأجعلك تملكين الكون بين يديك . أغمضت عائشة عينيها الزرقاوين ، بينما كان يعرق لاهثا من فرط الدهشة واللهفة . يراها ، تجرى مبتعدة عنه وراء الأشجار ، وهو يزيح الأغصان خلفها بكل قواه . يدنو وتختفى ، تبدو وتبتسم لتختفى . يرتمى منبطحا من فرط الإعياء مغشيا عليه . فلا يستيقظ إلا ونسيم بارد يجفف عرقه المتصبب من على جبينه . عائشة . أتسمعين ؟ روايتك صارت روتينية مثل أحلامك الخائبة . نفس الأسطوانة . سترين . فيوم السعد قريب . . ويوم الاثنين هو . . . فانتفضت من بين يديه كقطة مذعورة . قالت:أأنت من مواليد برج الدلو ؟!

الدار البيضاء : وافق محمد



مسرحية

ليل وفانوس ورجال!

مسرحية من فصل واحد

عبدالحكيم قاسم

مضيفة ريفية عليها آثار عز قديم ونعمة كانت . من السقف المسودّ بالدخان يتدلى الفانوس . حائط اليسار طويل به باب يفضى إلى الشارع ، وشباك فيه قلة قناوية عليها غطاء من نحاس أصفر . حائط اليمين قصير به باب يؤدى إلى الدار . فى الصدر دكة خلفها نافذة تفتح على فناء البيت والحريم . على يمين الدكة كراسى . وفى الركن الأيمن منضدة عليها عدة القهوة وتحتها طست وإبريق ، وفوقها فى الحائط رفوف فيها كتب قديمة . على يسار الدكة كراسى أخر .

« فى العتامة يرى الأب وهو يقوم ، يطوى حصيرة الصلاة أسطوانة . ويقيمها جنب الحائط إلى جوار منضدة القهوة وفمه مازال مشغولاً بتسابيح ختام صلاته » .

الأب : ربنا ولا تسلط علينا بذنوبنا من لا يخافك ولا يرحمنا !

« يلتفت الأب فإذا بالإبن مقبل وفى يده مصباح يقرب له الأب كرسياً ، يعتليه الابن حتى يطول الفانوس ، يدخل فيه المصباح ويغلقه عليه . الأب والابن ينظران معا إلى النور »

الابن : الفانوس بهىُّ النور ياأبى ، يضع على الأشياء طلاءا ونعومة ، ويصنع من مضيفتنا فى المساء كل مساءٍ حلماً !

الأب : نعم يابنى ، يطلق الرؤى من حبس النهار ذلك الفانوس ، ويجعل غرفتنا حسنة !

الابن : أهو سر الزيت ياأبى ، أم هو شوقنا ؟

الأب : إنها إرادة الله ياولدى ، أداتها الزيت والشوق !

الابن : وحاصلها إذن . . هذا النور !

الأب : وهنا ينبغى للرجلِ أن يكون ، حيث أراد له الله ، قائماً متأهباً ، مفتوح القلب مبسوط اليد ، مجتمع العقل والإرادة على المعنى الأمثل !

« يذهب الابن إلى المنضدة حيث يعكف على العدة استعداداً لصنع القهوة . يكلم أباه الذى اتخذ مكانه من الأريكة » .

الإبن : آن أوان قهوتك ياأبى !

الأب : آه ، لكن ما القهوة دون ضيف ! إنى لأرقب ، فتريّث حتى يرزقنا الله بمن يشاربنا ويؤنسنا !

الابن : ترقب صديقيك ياأبى ؟

الأب : على الرحب والسعة كل من يطرق بابنا يقصدنا يابنى ، ومن بينهم هذان الأحبّ إلى قلبى !

الابن : إذن فحكاية المزاد على أرض وزارة الأوقاف لم تغيرك على صاحبك يا أبي ؟

الأب : هذا الأمر أعطب الربع من قلبى ، لا يبرأ من عطبه أبداً !

الابن : لا ترهق حبيبيك من أمرهما عسراً ياأبى !

الأب : يسعنى ستر وجيعنى عن الناس جميعاً إلا عن هذين ، فما حيلتى لو آلمها تململى ، ونكأ جراحهما عذابى ؟

الابن : كان موت صديقكم ختاماً فاجعاً لوقائع مشهودة ، وإنى لأرجو أن يكون بذلك قد انفض السامر ، ونسيه الناس إلى مشاغلهم !

الأب : يحزننى ما كان يابنى لا أنساه ، أما ما يكون فإننى أدع أمره إلى الله !

الابن : هو خير إن شاء الله !

الأب : إن شاء الله !

« صمت قليل »

الابن : إن أمى أسفرت العجوز إلى الجدين صبح هذا اليوم !

الأب : حدَست ذلك ، وإن لم يخبرنى به أحد !

الابن : لو علمت أمى أن فى إسفار العجوز ما لا يرضيك ما أقدمت عليه !

الأب : لا أضيق بالعجوز تتردد بين دارنا ودار أصهارى ، بل أجد فى التواصل نعمة ، إنما أكره من العبد أن يستعجل تصاريف ربه بالدعاء ، ويستنزل الأقدار بالرجاء والإلحاح فى المسألة !

الإبن : تقصر همتى يا أبى عن إدراك مقاصدك البعيدة ومعانيك العزيزة المنال !

الأب : إنه ما خطر على القلب ونطق به اللسان ، ما رميت إلى شىء أبعد !

الإبن : لكننى يا أبى تذهب بى الفكر كل مذهب !

الأب : سيمدك الله بعون من عنده !

الإبن : تعرف يا أبى أننى أقرأ . أعكف على الكتب فى الأوقات . أضعها على حجرى ، وأخلى بين الصفحات وبين قلبى . وفى كل مرة قرأت قصة الذبيح إسماعيل ، وفى كل مرة كان أمرى مع خبر النبى عجباً !

الأب : هو خير إن شاء الله !

الإبن : إذا كانت رؤ يا الخليل إبراهيم عليه السلام فى منامه فرقت ، وإذا ما أطاع إسماعيل عليه السلام ماد قلبى . أصحبهما السكة صعوداً فى الجبل . لمعة النصل فى يد الأب متحفزة ، ولمعة فى عينى الإبن متحيِّرة . نجمان فى عتامة لا يذيب كتلتها الضحى . حتى النقطة المعلومة . وتلّه للجبين عند ذلك توقفت عن القراءة فى كل مرة لا أستطيع أن أمضى حرفاً قدماً !

الأب : يا ستار !!

الإبن : حاولت وما استطعت . وفى كل مرة عدت على بدء أقرأ الخبر من الأول ، ولا أصل أبداً إلى غايته . وإننى لعلى ذلك منذ حين !

« من مكانه يرفع الأب يديه ويشرع بصره لأعلى داعياً لابنه ، حتى إذا انتهى تكلم الإبن »

الإبن : لا تغضب علىَّ يا أبى بعجزى !

الأب : إنما أدعو أن يفتح الله عليك ، يأخذ بيدك ، يريك آيته ، ويتم عليك نعمته !

الإبن : آمين !

الأب : هكذا دعالى جدك يا ولدى ، وهكذا أمَّنْتُ أنا وراءه !

الإبن : أكنت تحمل المصباح لفانوس أبيك كل مساء يا أبى ؟

الأب : وكان أبى يقرب لى هذا الكرسى فأصعد عليه ، أضع هذا المصباح فى هذا الفانوس تحت هذا السقف فى هذه المضيفة !

الإبن : هل اعتراك الخوف أبداً يا أبى ؟

الأب : أذكر ذلك ولا أنساه !

الإبن : فإننى لا أدرى ماذا بى ، ولماذا يتهدّد أحلام ليلى ضوء الصبح متربصاً فى خصاص الشباك ؟

الأب : أذكر ذلك ولا أنساه ، حين كنت فى خدمة أبى . ولما مات أقيمت المعزى وقرىء القرآن . وعلى الآيات أتى الرجال من كل فج عميق ، رجالاً وعلى كل مُسَوَّمٍ وسابق . وكل ساع لعزائى نظر إلىَّ ، أوصى ورجا ، سلم ودعا ، وأنا سمعت وأجبت ، وعاهدت وأمَّنْتَ وراء كل داع !

الإبن : إن قلبى ليضرب بجناحيه فى جريد ضلوعى !

الأب : ثم إننى صليت العشاء ، وإذ كنت أختم

صلاتى رأيتك مقبلاً تحمل المصباح لفانوس أبيك فى ذلك المساء ، صغيراً متعثر الخطوة يثقل ساعديك جرم حملك . يا بنى ، لم يعد بوسعى بعد ذلك يا بنى أن أخاف !

الإبن : هل أمنت إذن يا أبى ؟

الأب : بل كان على أن أرعى خوف ابنى الذى صار إليه الآن أمر خدمتى !

الإبن : هل رأى أبوك خوفك يا أبى ؟

الأب : أخذ بيدى صعوداً حتى رأيت الآية !

الإبن : هل كان ذلك فادحاً يا أبى ؟

الأب : كان ذلك أبى ، مهيباً جليلا ، لا أرى غيره ، ولا أعرف لى من دونه إلى الله سكة !

الإبن : لماذا يكون المرتقى إلى الله وعراً هكذا يا أبى ؟

الأب : قدر القمة الشامخة وعورة المسالك إليها يا بنى ، وعلى الذى عقد العزم وأخلص النية أن ينسى مشقة الطريق منشغلاً عنها بحسن القصد !

الإبن : وما تم لك بلوغ الرشد ، متى فجعت باليتم يا أبى !

الأب : ليس للرجل يا بنى إلا أن يصابر يتمه ، وفى ذلك يبقى كيساً لبقاً ، هاشّاً باشاً ، فى اليسر وفى العسر ، باذلاً لقُصّاده من نفسه وماله طعاماً وقهوة ، وكرامة ونصرة !

الإبن : إنك تحسن موعظتى يا أبى !

« يفرق الإبن فى الصمت ، على وجهه ضوء الموقد ونظرات الأب الحانية »

الإبن : وأنا أحبك أعظم الحب !

الأب : وفى ذلك يا بنى ، أترضى بى ؟

« فى فراغ الباب على اليسار انتصب الضيف واقفاً ، قصير القامة ، ضيق الكتفين ، وثيق البنية ، على رأسه عمامة تنزل على جبينه حتى حاجبين كثيفين يظللان عينين حادتين وأنفاً أقنى تحته شارب منفوس يخفى فماً تبدو من تحته الذقن بارزة صلبة . فى يمين الرجل عصاه ، وفى يساره كيس حاجياته يسلم »

الضيف : السلام عليكم أهل هذا البيت !

« ينهض الأب من مكانه ويتقدم إلى الأمام ماداً يديه مُرَحِّباً ، الإبن يرقب فى صمت والأب يحيِّ »

الأب : وعليكم السلام يا عم ورحمة الله وبركاته !

الضيف : ضيف الله وضيفكم !

« هبة هواء مفاجئة واحدة تميل لسان الضوء فى المصباح ، يكون صمت وبصمة سناج سوداء على الزجاجة ، الضيف يواصل كلامه » .

الضيف : هل يجد عابر سبيل فى هذه الدار لقمة وقهوة ، ومطرحا يريح فيه ظهره حتى يصبح الله الصباح ؟

الأب : يا سبحان الله يا رجل ، تفضل ، تفضل معززاً مكرماً فى دار موطأة للضيف ، منذورة للمودة !

« يصافح الأب ضيفه ويأخذ بيده يجلسه على يمينه يضع الرجل كيسه بحرص جنبه ، لكن الحرص لا يكتم قرقعة معدنية أحدثها ارتطام الأشياء بخشب الدكة يلتفت الأب والإبن إلى الكيس يواصل الضيف كلامه بعد أن سوى ثوبه واعتدل فى جلسته »

الضيف : عامرة دور السادة من ريف مصر ، وعاطرة سيرتهم إلى يوم الدين بما أكرموا الضيف والقاصد الغريب !

« يفيق الأب من دهشته ويعود لطلاقته ، الإبن يرقب »

الأب : لا ندرى من الذى أنعم ، جالس فى كنّ داره ، أم قادم عليه بالأنس والمثوبة وحسن الذكر ؟

« فى فراغ الشباك على اليسار يظهر إبن الأخ مهتاجاً يصيح »

ابن الأخ : يا عمى ، إن الدنيا تجهمت واكفهرت ، والنسائم انحبست ، انظر يا عمى ، والسماء احمرت ، التحمت بالأرض فى كتلة من غبار هاب خانق . . يا عمى ، ما هذا فى الليل شأن الله ، ولا هذه صبغته ، يا عمى ، إن وراء الآفاق لخبرا ، وإننى ليوشك ينشق قلبى إشفاقا ووجلاً !

الأب : يا بن أخى ، أنساك تغيُّر الليل حسن الأدب ، تطل على مجلسنا لا تقرىء سلاماً ولا تحيِّى ضيفاً ، بل تعدو على صفو سمرنا زعيقاً وقلقاً !

ابن الأخ : أخرجنى الحال عن طورى ، فاقبل عذرى !

الأب : فى المضيفة نور وأمان وحديث طيب !

ابن الأخ : لكننى أرى السِّناج على مصباحك يا عمى !

الأب : لن يضير ، مادام البصر رائقا !

ابن الأخ : لكننى باق ها هنا فى الليل هذا أسأله عما يقطب جبينه ويعكر ملامحه ، أسأله حتى أظفر منه بجواب !

« أصوات الراجعين من صلاة العشاء ، فى أفواههم بقايا دعوات وتسابيح ، وابتهال أن يكشف الله الضر ويسبل الستر . بعد أن مضى ابن الأخ ، الإبن عاكف على صنع

القهوة فى شرود ، والصمت يرين على الأب والضيف ، حتى يتكلم هذا »

الضيف : وهل أجاب الليل سؤالاً ، أو صدق حديثاً ، وهل أمن من صاحب الليل ، وهل نجا من ركن إليه ؟ كلما أوغل ضل ، وكلما حذر فاجأته المفاجآت من حيث لا يحتسب !

الأب : وما الليل تضرب فيه وفى القلب رائعة الضحا . لا تحول بين البصر وبين الأشياء ظلمة ، تماماً كما أنه لا تجدى ألف شمس إذا ما عميت البصيرة !

الضيف : سيدى اغفرلى ، إن الله خلق الليل والنهار ، طمس آية الليل وجعل آية النهار مبصرة !

الأب : وفى جوف الحوت رأى يونس وجه الله ، ونادى فى الظلمات !

« يكون الإبن قد أتم صنع القهوة ، يتقدم بها إلى الضيف ، ثم إلى أبيه ، الأب يسأل »

الأب : ربما يريد ضيفنا أن يغسل يديه ؟

الضيف : لا ، بهاتين اليدين أشرب قهوتى وآكل لقمتى وأتم قصدى !

الأب : إن شاء الله !

الضيف : نعم.يا سلام ما أحسن قهوتكم يا أهل هذا البيت ، ما أطيب الطعم والنكهة !!

الأب : إنما أنت ضيف كريم ، وما تريد أن تخزى مضيفك !

الضيف : ما كذبت على القهوة أبداً ، مجاملة ولا أدباً ، زدنى يا بنى ، لا أزوّر على هذا الشراب شهادة ، إنه محطة راحتى ما بين رحلة ورحلة ، أخلص له ظمئى يخلص لى الرِّىَّ ، يبلّ صداى ويروِّقُ مزاج نفسى ، فى دار بعد دار ، دور كرام أهلها ، غير مردود سائلها !

الأب : وما قهوتنا جنب قهوة أهل بيت فى الطيبة شرقية تجمعنى بهم القرابة والمحبة . يا لهؤلاء الناس وسنتهم فى ذلك العجيبة الغريبة . لا يحفظون البن فى العلب مطحوناً أبداً . يقولون إن ذلك مضيعة لنكهته . يبقى عندهم أخضر فى الزنابيل . فإذا طلبت النفس شرابها ، أخذوا من الحبات الخضراء ما يحمصون فى المقلاة ، ويطحنون فى الصلاية ، ثم يلقمون الكنكة ، فتكون قهوة لم أشرب أحسن منها عند غيرهم أبداً !

الضيف : الطيبة شرقية . نعم . نعم . عرفت تلك النواحى وترحَّلْت بين قراها والكفور ، أضرب فى البرية وحدى ، أَتَسمَّعُ . الليل غير الليل ، ليل تلك الأصقاع ، والهجس غير الهجس ، والأصداء ، وكيف تتحير النجوم متقلقة ، تتقلب فى أفلاكها متنقلة !

الأب : وفى ذلك ، أليس القلب واحداً ، متوليًا شطر الله ، ممتلئا بالمعنى الأزلى ؟

الضيف : لا إله إلا الله الحق ، ما غفل قلبى عنه وأنا أضرب فى البرية وحدى مشتاقاً إلى القرى ، إلى مضايف وفوانيس تفرش ظلمة الشوارع من الشبابيك بمربعات الضوء ، وينتشر أنس الأحاديث ، ويفوح عبير القهوة ، وتقرىء السلام فتكون لك نجاتك من الليل ، ويكون لك مطرح فى المجلس !

الأب : ذلك الله ، وتلك حكمته فى خلقه ، كانت حكمته تعالى قبل القرى ، وباقية بعد فنائها !

الضيف : إننى أرى الله فينا وفى نظامنا الحسن الجميل ، وأرى عطبنا فى الظلام ، ظلام الليل ، وظلام أنفسنا !

« يضع فنجاله بعد أن فرغ منه على الصينية ويشكر الابن الواقف للخدمة »

الضيف : يا بنى ، بارك الله فيك ، لقد أحسنت الخدمة !

الابن : يا عمى ، إنه ولائى لمقاصد أبى ، ذلك زكاة الفعل واكتمال المعنى !

الأب : بارك الله فيك يا ولدى . وإذن فآتنا عشاءنا ، إنى أظن أن وراء ضيفنا رحلة طويلة وسفرة شاقة !

الضيف : ولا يتكلف أهل الدار مشقة ، أهنأ الزاد أيسره كلفة !

الأب : ليس أيسر من إكرام ضيف ولو كان الجهد والعناء ، اذهب يا بنى واحمل إلينا لقمة !

« يخرج الابن إلى الدار من الباب الأيمن . الضيف يكلم الأب »

الضيف : هكذا رأيت بيتك إذا انعقدت النية على الرحلة إليك ، مضيفة وفانوس وسيد من سادة الريف داره فى القلب من محلة أهله ،

وفى نعمتــه سعــة للقــريب والمحســوب والضيف . خـرجت من قـريتى فى بـرارى الشمـال مسافـراً إليـك ، وَعَـرتِ السكـك وتمهدت ، سرت على الأقدام واتخذت القطر والسيارات ، وأنت فى منتهى الرحلة ، لم تحد عينى عنك ، لم أخف ضلالاً ولا التبس علىَّ قصدى !

«وإذا يدخل الإبن بصينية الطعام ينزاح الضيف قليلاً ليوسع مكاناً على الدكة ، فى ذلك يصطدم بكيس حاجياته فتكون القرقعة المعدنية ويكون لها أثر على وجهى الإبن والأب الذى يؤاكل ضيفه والطعام بينهما ، والإبن واقف للخدمة ، يحكى بينا الأب يعزم على الضيف ويؤانسه»

الأبن : لقد عادت العجوز من سفرتها إلى بيت جدى يـا أبى ، هكذا قـطار العشـاء دائـماً ، يـأتى ويمضى لا يسمع له حس ، إنما ينظر الواحد فإذا بالآيبين يقرئون السلام وعـلى وجوههم الدهشة ووعثاء الرحلة ، نعم ، لقد رجعت العجـوز ، وكنت صحبتها إلى المحـطة قبل طلوع شمس اليوم ، وإذ مضى بها القـطار مضى معه شوقى على القضبان عجـلان إلى كنف الجد والجدة ، وأنا واقف فى مكانى أنظر وأتذكر . كان ذلك زماناً حلواً حين لعبت فى عــرصـات تلك الــدار مفروشــاًلى الحب والحنان . كان زماناً حلواً !

الضيف : لماذا لا تسافر إليه يا بنى وتستعيد حلاوته !

الابن : لا أعرف قطاراً يسافر إلى وقتٍ انصرم !

الضيف : أليس الجد والجدة بعـد هنـاك ، والــدار والمعزَّة ؟

الابن : نعم ، لكن أيام الطفولة راحت ، والإهاب الغض اخشوشن ، وإذن فيجمل بالإبن أن يلازم أباه متكرساً لخدمته ، سـاعياً لمعـرفة نفسه !

الاب : أينصرم الوقت ، أم تطوى صفحاتـه وتبقى مضمـومة عليهـا حنايـا الصـدور ، تتـأمـل سطورها بين الآن والآن عيون التذكر ، يتحير فى معانيها العقل ، وينفطر القلب يا بنى إلى لأكثر منك شوقا إلى الجد والجدة . هذان كانا شاهدى لحظة غبرت مازلت أقف أمام طِلّسم معـانيها حـائراً حنَّـانـاً ! كم أحب أن أرى العجوز وأسألها !

الإبن : وأظنها ترقب أن تدعوها إليك يا أبى ، ولعلها بـين يديـك مثرثـرة ما يثقـل قلبها ويقـطب جبينها !

الأب : لا تقل أنها تكتم عنك أو عن أمك سراً !

الإبن : الأمر أننى حينما رأيتهـا فرحت بـرجوعهـا ، أقبلت عليها ملهوفاً على ما فى ريحها ومـا فى حكاياتها وفرحتها من خبر دار جـدى ، فإذا بلهفتى تنتكس على كآبتها وشرودها وجهامة وجههـا . حشت بـدواتى وستـرت قلقى . نظرت فإذا بالحيرة من أمـر العجوز مستبـدة بأمى أيضاً ، والمرأة تتجاوزنا عيناهـا باحثة عنك قلقة عليك تريد أن تقول لك !

الضيف : تلك سفارة ساعيـة ملهوفـة لا تطيق كتمـانا ولا تحتمل إرجاءا !

الأب : إن قلبى ليتطامن إنصاتا !

الضيف : مبارك الرسول والنجاب والساعى والسفير ، إنهم العزم على قهر المسافة وإلغاء البعد حتى يلتئم الخبر بالخبر ويكتمل المعنى !

الأب : مقـدور عـلى حقيقتى أن تجـد شقهـا فى دار صهرى ، نعمة وشقاءا !

« يدفع الأب مصاريع النافذة خلف الدكة تنفتح على وسط دار مضاءة تتقدم إليه على ندائه لها العجوز »

الأب : يا عجوز :

العجوز : لهفتى عـلى لقول لـك أكبر من لهفتـك عـلى سؤ الى !

الأب : وأنا الذى تحج أشواقى إلى حيث كنت ذهاباً وأوبة تسأل المشاهد عن الأيام التى مضت ، بينا رسومها فى القلب لا تزال !

العجوز : شوقك وشـوق امرأتـك كانـا حقيبتى وأجرة سفـرى من يـوم مـا عـرفت السكـة إلى دار أصهـارك . وهناك كنت أسـأل فى الأركـان والنواحى عن سعادة قلبيكما ، وعن الشقاء . وكنت أتفكـر ، أيمكن أن يكون فى سفـارتى حـل المسائـل المعضلة ؟ أنظر حـولى فى دار حميك وأسمع ما يقال لى وأدبج سطور الخبر الذى أعود بـه . فإذا عـدت جلست إليكما أحكى ، أنفخ فى قلبيكما حبكما ليتم الله نعمته وينفـذ مشيئتـه التى كـانت قبـل أن تكــون الأشياء !

الأب : مـا الـذى تحملينـه من حقيقتنـا إلى دار أصهارى ، وما الذى تعودين به من حقيقتنا إلينا ، وكدح قـدميك عـلى تراب السكـة ، ووعثاء السفر ، أى نقص فى طبائع الأشياء يحول بين بعثتك وبين تمامها ، فما تلبثين حتى يتوجب عليك السفر من جديد ؟

العجوز : سألت نفسى عن الذى فى السفير من حقيقة سفارته ، أهى غربة امرأتك فى دارك تدفعنى إلى السفر محملة برسائلها إلى أهلها ، أأسافر شفاءا لغربة هذه المرأة ، أم بحثا عن طب غربتى ؟

الضيف : السـلام عليـك يـا خـالـة والحمـد لله عـلى سلامتك . حملك عائدةً القطار الذى حملنى قادماً . احتوانا معاً ضوء العربة الشاحب ، وضـرب علينا الانصـات نبح قلب القـاطرة وقرقعة العجلات فى القضبان . وكل منا قبع فى ركنـه ساكنـاً مشغولاً بـالسؤال الملح عن سفاراتنا ، عن بعثتنا نحن ناسِ هذا الزمان . سَيَّرنا فى شسوع دلتا النيل طرقاً كثيفة انطلقت عليهـا قـطر سـود الجبـاه وسيـارات متربـة الـظهـور ، ومـا شـاء الله من دواب وخلق يكدحون السكك نشدانا للإجابة الشافية على السؤال المعضل ، وأليست هى فى كل مـرة فعـل واحد حـاسم حميـد يستـأصـل الخلل ويشفى لواعج الحرد فتكون راحة ؟

الإبن : إنـه قطار العشـاء يا أبى ، هـو هكـذا دائـماً يا خالة ، يأتى ويمضى لا يُسمَع له حس ، إنما ينـزل رُسُلُهُ من الجـوف المضـوَّأ بـالضـوء الشاحب إلى عتامة الرصيف ، ثم يمضون وفى جعبهم الغرائب فى سكك تسرب بين الأكوام إلى الدور !

العجوز : يطرقون الأبواب ، فإذا مـا فتح لهم سبقتهم من الأبواب ريح منذرة ، تبصم بالسواد على زجاج المصابيح !

الأبن : آه يا خالة ، آه يا أبى ، كأننى بعد طفل صغير يخاف من النهاية الفاجعة لحكاية المساء !

العجوز : كثيـراً مـا أسـأل نفسى يـا بنى عن عمـرى الطويل ، أَيُّهُ الحكاية وأية الخبر اليقين !

الأب : الآن أستـأديك يـا عجوز أمـانـة حملتهـا من صِهرى إلىَّ !

العجوز : « نعم ! »

« من عمق فناء البيت تتقدم الأم حتى تقف إلى جوار العجوز »

الأم : آه يا أبى الحبيب ، تضنى إبنتك شوقاً إليـك وتحناناً إلى جوارك !

« تنظر إلى زوجها ثم إلى الضيف معتذرة ومحيية ، ثم تواصل »

الزوجة : يا رجلى ، اغفر لى إفرطِّى ، ويا أيها الغريب العافية عليك ، نفسد صفو إقامتك عندنا ، ونهول المساء بأخبارنا الغريبة !

الضيف : العواف عليك يـا سيدة هـذه الدار ، يـراك ضيف دارك وأنت محجوبة عنـه بالاحتشـام والنزاهة ، ويعرف سجاياك فى راحته عندك !

« يشير إلى زوجها موجها الكلام لها معاً »

الضيف : مـا أرقـت عنـدكـم ولا افتقـدت الـود ولا المؤانسـة ، ولا ثقـل عـلى قلبى حـديثـاً ولا أضجرتنى حكاية . لا . بل الخبر أفضى إلى الخبر كما تفضى درجـة السلم إلى التى فـوقهـا صعوداً إلى جلاء لا يشوبه غموض !

الزوجة : وإذن يا خالة فقولى ، وأنت يا رجلى ، ستجد فى خبرا المعانى التى يخصـك بها أبى ، فهـل تعيننى على أن أرى الأخر التى تنبئنى عن حاله ــ ربما ــ أو تقول لى عن دنياى وعن الأشياء من حولى ، فإننى خائفة !

الأب : وما أنا إذا عشت فى كنفى يا إمرأتى خائفة ، وما دارى إذا لم تجدى فى سنهـا يا أم ولـدى الأمان ؟

الزوجة : تكبر الواحدة ، وتبقى الرضيعة التى كانتهـا يوماً مستكنة فى قلب كيانها ، كم أستحى من نفسى ، لكنهـا ليست الـدار ولا الحيـطان يسعها أن تضع فى قلب الرضيعة الأمان ، بل حضن الكفيل ودفء نَفَسه ، ياربى ما أشقانى لعجزى عن ستر عاطفتى ونزوعى !

الأب : أنى مشيت فى القريأنشد لمعاشى مدبرة أمره ، ولخلفى نسبه ، فلما رأيت دار أبيك فرحت ، ها هنا سأجد سيدة دارى ويجد ابنى له خالاً !

الزوجة : هكذا عقدت مع أبى عقداً ، رجلان يجمعهما معنى أكبر من ضآلتى ، واحتفالهما بعرسى أكبر من فرحى !

الأب : عرفتك عـزيزة أبيـك ، وأنت عندى سيـدة دارى !

الزوجة : كان قلب أبي يخفق لهموم أكبر من أشواقي !

الأب : أليس ذلك قدر الرجل ؟ من فى الرجال نزل عن أريكته وأطفأ فانوسه وهجر مضيفته وجلس إلى صغاره ونسائه يرقأ دموعهم ويطب لأوجاع قلوبهم ؟

الزوجة : حينما رأيتك فى دارنا خاطباً فرحت بك ، صنعت من قَدِّك وسامتك عريساً ، زوجاً ، حبيباً ، عشيراً لى وحدى ، خليلاً لا ينشغل إلا بأمرى !

الأب : ربِّ إننى برىء مما تدعونى إليه !

الزوجة : ارفق بنقصى يا رجلى ، ويا أيها الضيف الكريم ، اغفر لى خروجى عن طورى وغلبة صبونى على حلمى !

الضيف : لا بأس عليك يا سيدة هذه الدار ، لا بأس عليك ، ما القلب إذا لم يتشوق ، وما الفؤاد إذا لم يصب ؟ تماماً كما أنه قدر العين أن ترى وقدر الأذن أن تسمع ، ثم يكون ما أراد الله فى الناس والأشياء !

الزوجة : إنى لتبهظنى فداحة أقدار الرجال ، وأعجزعن تجاوز آفاقى القريبة لإدراك المعانى الكبيرة !

الأب : إنه القعود استهجاناً للرحلة ، واستصغاراً للهدف على المشقة . لكننى أقول لك يا امرأتى ، ليس أنكى من نظرة فاترة فى عينى قاعد ، سلطة على ظهر راحل ، تظل تثقل روحه يا أم ولدى ، تحنى قامته وتدمى قدمه !

الزوجة : ما أتعسنى بقعودى متروكة لخوفى !

الإبن : اسكتى يا أمى ، يا أمى اسكتى ، لا يجمل بالخائف أن يقول عن مخاوفه !

الضيف : جفت الأقدام وطويت الصحف يا سيدة هذه الدار ، جفت الأقلام وطويت الصحف ولا سبيل !

الأب : آن لك أن تقولى يا عجوز ، الآن ينصت قلبى لحديث صهرى !

الزوجة : كان على وجه صهرك فزع يوم الحشر ، وكان يدور حول نفسه ويداه مرفوعتان بالدعاء ، يا ستار ، يا ستار ، اللهم لا تسلط علينا بذنوبنا من لا يخافك ولا يرحمنا !

« الإبن والزوجه يسمعان صامتين مرعوبين . الأب ساكن مطمئن عارف . الضيف يحدق فى العجوز بقوة ويردد الآية متعالياً آمراً . العجوز تواصل غير آبهة »

الضيف : اللهم لا تسلط علينا بذنوبنا من لا يخافك ولا يرحمنا ،

العجوز : وقفت قدام صهرك أرى كربه العظيم وأُجَرّب فى ذلك العذاب . أدعو الله أن يفرج كربته ، ويرفع عنى عذابى !

الأب : إن الله سميع مجيب !

العجوز : نزلت على قلب حميك السكينة رويداً رويداً ، وأهل عليه العرق ، والتفت إلىَّ خجلاناً من أحواله منكسراً ذليلاً قائلاً : يا عجوز ، لا تلومينى ، الاختبار أكبر من الاصطبار ، قولى لزوج ابنتى إنا على العهد إن متنا وإن حيينا !

الأب : يا عجوز ، إنَّه بلَّغ والله شهد !

الزوجة : آه يا أبى الحبيب ، وآه يا رجلى ، لماذا أنتما مفارقان دائماً ، محلقان بعيداً ، وتار كانى لوحدتى وفزعى ! آه يا بنى ، يا كبدى ، إنى لأرجوألا يملأ الله قلبك بمثل وحشتى وخوفى !

الابن : إنه مسارنا العجيب يا أمى ، فهدئى من روعك !

العجوز : نعم ، نعم ، املأ قلبى بمعنى استعصى على عقلى وجمد دون السؤال عنه فى فمى لسانى . تلفت حولى . لماذا تخرس الجدران هكذا ويسودُّ السقف ويتدلى الفانوس ساكناً حزيناً ؟ هذه المشاهد قالت لى دائماً حينما جئت إلى هنا مليئة العقل والقلب والروح بالإنصات . لأن يلتقى الخرس بالخرس الأيدى التى انبسطت إلى دائماً مرحبة ، انقبضت الآن عنى خوفاً من خطر حال ، وإنذاراً بشر محدق !

أدركت أنه ينبغى علىَّ أن أعود ، حتى قبل أن أخلع مداسى أو أنفض التراب عن ثوبى أو أبل بشربة ظمئى ، أو أحل عقدة صرتى أتخفف من حملى . رجعت به وقد ازداد ثقلاً . ومرةأخرى ركبت القطار عائدة . احتوانى ضوء العربة الشاحب ضرب علىَّ الإنصات نبح قلب القاطرة وقرقعة العجلات فى القضبان . فى ذلك تفكرت !

عبث تشعبها فى شسوع دلتا النيل الطرق الكثيفة ــ ربما ــ وانطلاق القطر عليها سود الجباه والسيارات متربة الظهور ، وما شاء الله

من دواب وخلق يكـدحـون السـكـك ، ينشـدون الإجـابـة الحـاسمـة عـلى السؤال المعضل . لو أنّا صبرنا ـ ربما ، لا أدرى ـ فأنا عجوز هرمة أخاف مبضع الجراح ، وأوثر عليه لوجيعتنـا الانتظار والصبـر والدعـاء ، وعزائم أهل الكتاب وأحجبة العارفين !

الضيف : بلَّغتِ والله شهد ، بلَّغتْ والله شهد !

الأب : نعم ، نعم ، لكنـه سيكـون فقط مـا أراده الله ، وهو خير أبداً ! الحمد لله على عودتك سالمة يا عجوز ! كنت لنا دائماً ، مسافرة عنا وعـائدة إلينـا ، الآن نحن أشـد مـا نكـون احتياجاً إليك جنبنا ، فابقى عندنـا ، إبقى عندنا يا عجوز بارك الله فيك !

« تأخذ العجوز بيد الزوجة . تستديران راجعتين إلى عمق وسط الـدار . يغلق الأب النـافـذة وراءهمـا ويلتفت لابنه يكلمه » .

الأب : يا بنى ، لقد أوشكت الاتفاقات العجيبة هذ المسـاء أن تخرجنـا عن طورنـا ، وتلهينا عن إكرام ضيفنا ، يا سبحان الله ، اصنع لنا قهوة يا ولدى ، واسأل عطشاناً احمل إليه قلتنا !

الابن : نعم يا أبى ، حاضر كل ما تطلب ، سـأقدم القلة وأصنع القهوة . أفعال حميدة موصوفة تصون الخاطر الكريم من التفاصيل المـربكة والتشابهات المشكلة ، حتى يسعه إكرام ضيفه غـير آبـه بـالتغيـرات الجـاريـة والتقلبـات المحتملة . بذلك يبقى للجبين نبله وللملامح قسامتها وللنفس صفاؤ ها !

« يـذهب الابن إلى القلة يختبر ثقلهـا وبرودتهـا ويحملها إلى الضيف الذى بقى شاردا بينما الأب ينظر لابنه بحنان . يتكلم الابن » .

الابن : قُلّتنا قناوية ، تحر الدنيا ويكفهر الجو ويسخن الهواء ، ويبقى ماؤ ها بارداً ، تبذله لقاصدها رياً !

« الضيف زاهـد فى الشـرب . الابن يعيـد القلة إلى مكـانها ويذهب إلى ركن القهوة وهو مازال يثرثر وعلى وجهه ابتسام حائر ؛ يقلب بصره فى أبيه وضيفه »

الإبن : الآن أصنع القهوة ، وإن هو الا جهد قليل وشغل بسيط ثم يكون الشراب الطيب !

« يوقد الموقد ويضع عليه الكنكة . يتكلم وعلى وجهـه لو. اللهب »

الإبن : هـل خلق الله هذا الشـراب نباهـة للعقول وذكاوة للقلوب ، أم صلة للأبناء بالآباء وفى مجالسهم لهم مطرحاً ؟ أيا كانت حكمة الله فى القهـوة ، فإنها إذن تتقـدم للشّـربْ يسبقهـا عبيرها ، فيكـون أن تتطامن النفـوس ترقبـاً حبيبـاً يعلو بالأفئـدة عن الهـواجس المعكـرة والخاطرات المنكرة !»

« يتقدم الإبن للضيف ثم لأبيه بالقهوة ، الضيف يتناول فنجاله ويتكلم وهو فى يده . الأب ينصت شـاردا محدقـا فى البخار المتصاعد من قهوته »

الضيف : « نعم ، نعم يا بنى ، إنك تخدم أباك وتحسن خدمته . وأنت فى ذلك لا تأتى الأفعال بلادة وسخرة ، بل تسألها عن حكمتها . وأنت إذا تحسن المســاءلــة تحسن الإنصــات وتفهم الإشـارات . بذلـك فتقت وفتكت وفقهت ونبهت . بسم الله ما شاء الله ، أب ربىّ وابن فلح ، محروس يا بنى إنشاء الله من أن يروعك قضاء الله فى عباده ومـا يقدره عـلى خلقه ، وموهوبـة لك إنشـاء الله البصيرة حتى تـرى الضرورة فتكون من الصابرين ! »

الأب : « ربىَ الأبُ وأفلح الإبن ؟ لا ، بل هى إرادة خيِّـرة متحققة بـذاتها ، متعـالية عـلى العلة والمعلول ، مكتوبة فى أم الكتاب ، ماشية فى الأصلاب ، سيد من سيد من سيد ، جلوس عـلى الأرائك فى صـدور الغرف ، الـوجـوه مزدهية بضوء الفانوس ، ومن النفس ، والمال مبذول للضيف والقاصد . فيم إذن التساؤ ل عن الأشياء والانشغال بـالعلاقـات والقلب موصول بالمعنى الأمثل تجـاوزاً للمواصفـات وأنفة من العلات والتعلات وتحقيقاً للفرح ! إبنى ، فتاى ، نَبُلَ الجبين وَقَسُمَتِ الملامـح واكتملت السمة وتميزت الشيمة ، سيد عن سيد عن سيد ، نطلع على الناس بالوسامـة والـوضـاءة ، سـاتـرين عن النـاس اللوعـة والمخافة ، كما يستر الوجه الضحوك وجيعة الأحشاء ، فلا يكون فى المضيفة فى المساء إلا النور والأمان والحديث الطيب منذ كنا وإلى أن يشاء الله ! ضيفى وسيدى ، فتحت لك بابى لا محـذورا منك ولا مشـروطـاً عليـك ، لا متخوفاً من شططك ولا محظورة بـدواتك .

كل طعامى واشرب قهوتى وارتح فى بيتى ، لا تنقص من رغائبك ولا تعتذر عن مقاصدك ولا تبتسر خطتك . أكتمل أكتمل أنا وأحيا ، أفتح أكما مى لضوء فانوسى يصل إلى فؤادى ، فلا يكون هباء نسبى ودارى ومصباحى وزيتى !
ولدى ، إبق قربى أراك وأناديك ، وانْظُر ألاّ ينقص مجلسنا شىء ، وافتح قلبك يسع فرحة أبيك ، فهذا مساء حسن ، وهذا ضيف سعدنا به ، وإنشاء الله يعيننا الله على أن نطيق كلفته ! أهلا بك يا سيدى ومرحباً ! »

« الإبن يرقب أباه صامتا ، ثم يتكلم شارداً خفيض الصوت »

الإبن : « آه يا أبى ، أيها الحبيب ! يا ربى ، لماذا ملأت قلباً واحداً بكل هذا الشعر ؟ »

« الضيف لا يرفع عينيه عن الأب يتكلم وكأنه يهمس »

الضيف : إنك أكرمت وفادتى أيها السيد حتى أعتنى على أن أرى فضل ضيافتى ونبل بعثتى ، فإذا نكصتُ أو نكلتُ أو تلعثمت فى أمرى ، فليس ذلك نقصك ، بل هو عجزى عن الكمال ! »

« ينظر الإبن ناحية الشباك المطل على الشارع ، ينفذ بصره إلى الليل يخترقه ويرى فيه ويتكلم كأنه يحكى خبرا يجد فى روايته متعة ولعباً »

الإبن : « يا أبى ، إننى أرى جدى فى الليل ، أراه رأى العين ، أتحققه بلا التباس ولا اشتباه . سبحان الله . كم رجوتك المرة بعد المرة أن تصف لى جدى يا أبى ، وفى كل مرة ارتسمت له فى مخيلتى صورة مختلفة . الآن أراه هو ، وأفهم كل ما قلته لى عنه والذى لم تقله . الآن أرى قدومه علينا حتى لأحس دفء يده الرقيقة العجوز فى يدى ، وحتى لأحس حبه لى وراحتى على صدره . هل ذلك خارق ؟ ربما ، لكن أى خارقة تستبعد فى مسائنا العجيب ، فلنرحب بالجد يا أبى ولنفرح به ! »

« الضيف والأب تتحير نظراتهما بين الإبن وبين الليل خارج الشباك وهما فى ذهول . يتكلم الأب وهو شارد لا يتحول بصره »

الأب : نعم يا بنى ، نعم !

الضيف : « هذا إن كان ، فهو التحام السماء بالأرض ، آية بينة ! »

« يدخل الجد من الباب على الشارع أبيض اللحية والثوب نحيلاً واهنا

الجد : السلام عليكم ورحمة الله !

« ينهض الأب من مكانه يفسحه لأبيه ، يصافحه ويقبل يده ويجلس على الكرسى قدامه . يسلم الحفيد على الجد وقد استخفه الفرح »

الإبن : « آه ، ما أجمل هذا ! »

« يصافح الضيف الجد ويعود يجلس فى مكانه فيصدم كيس عدته فتقرقع الأشياء المعدنية ، لكن القرقعة لا تصرف أحداً عن الإغراق فى لحظة حضور الجد . صمت عميق ثم يتكلم الأب »

الأب : « ما أسعد أن أراك يا أبى . هل يقاس الشوق للحبيب على الفرحة بلقائه ، أم على اللوعة لطول الغياب ؟ إننى أفرح الآن حتى لأظن أن ما قبله كان فقط الالتياع والعذاب . هأنتذا تؤنسنى فأعرف كيف كانت الوحشة لبعدك ، ومن جديد أناديك فلا يكون خوف يا أبى ! »

« الإبن ينظر للجد طول الوقت بحب وفرح ثم يتكلم »

الإبن : « حسن وجميل أنت يا جدى ! لا تشبه شيئا ولا أحداً ، ولا حكاية عنك ولا خبراً.لكنك صحة الحكايات وحقيقة الأخبار . أراك فأعرف ، وفى ذلك لا أرزن ولا أكتئب ، بل يستخفنى السرور تتملكنى الرغبة فى اللعب ! لكن ، آه ، يا لخجلى من جراءتى فى حضرة جدى وأبى ، وأمام ضيفنا ، إنها تلك الريح الطيبة ، تملأ قلاعى فأكون على سجيتى !

« يفيق الضيف من ذهلته ويبدأ فى الكلام إلى الجد »

الضيف : « أيها الشيخ الجليل ، أيكون من سوء الأدب أن أبدأك بالكلام والمساءلة ؟ إذن فلا سبيل إلا الأمل فى حلمك وعفوك وسعة صدرك . فإننى لا أدرى ، هل ألتزم حيالك بما يلتزم به الضيف حيال مضيفه ، أم نحن رجلان من أقصى طرفى الحقيقة اتفق لهما أن التقيا ، يبتدهان البداءه ويرتئيان الآراء وينتفعان بما علما وبما لم يعلما ؟
الحاصل أننى ينكشف لى من المسألة وجهها الذى فيه حقيقتها ، فلا يسعنى أن أنصرف

عنه إلى ما يشبهه وليس هو . نعم . فانه لم يكن عبثاً سراى فى الليالى ، متربصة بى المخاوف خلف كل شجرة وكل حجر ، محيطة بى الظنون تشبه كل ظل ، مصوته فى كل رفة جناح خلف كل شجرة وكل صرة جندب . حملت عدتى وقصدى ما أحجمت ولا ترددت ولا تلعثمت فى أمرى . سنين وسنين فى طول الدلتا وعرضها . لم تكن عبثا سفرتى الشاقة الطويلة ، إنها كانت للقاك !

« الضيف مهتاج يلهث . الآخرون ينصتون مطرقين ، ثم يكلم الجد »

الجد : « يا ضيف هذه الدار ، حللت بمنزل قديم كريم ، أرست دعائمة الحياةُ والموتُ ، هذان هما صورتا الوجود وطرفا الممكن ، فتخيَّر بينهما ، وتخيَّر منهما ، إنها ستبقى الرجال بعد ذلك والمضيفة والفانوس والمعنى الأمثل !

« يلتفت إلى الأب »

الجد : يا رب هذه الدار ، يا ولدى ، كم هرمت ، لكننى لم أنس وسامة وجهك فى طفولتك وصباك . يومها جلستُ فى مكانى هذا من الأريكة ، وجلست أنت بين يدى على هذا الكرسى . ويومها قلت لك يا بنى إننى ضامن بكل حيازتى من الأرض دَيْنَ صديقى !

« الابن يهتف فرحانا ومرتاعا فى ذات الوقت »

الابن : « وتلّه للجبين ! »

« ينظر الجد إلى حفيده بحنان . الأب شارد الضيف يقظ منتبه ، يواصل الجد كلامهُ للأب »

الجد : « ساعتها رأيت خوفك يا بنى ، ورأيت طاعتك . انتظرت كلمتك ، وأنت قلت نعم !

الأب : « كم أحبك يا أبى !

الجد : « وفى ذلك يا بنى ، أترضى بى ؟ »

الأب : « وأرضى بك ! »

الجد : « لقد كنت لى يا بنى خير خلف ، وسيجازيك الله بالخلف الصالح ! »

الأب : « آمين »

الابن : « آمين »

« الجد والأب والابن تشرق وجوههم بالرضى ويشملهم سرور عميق ، الضيف يرقب بانتباه شديد حتى يقوم الجد يريد أن ينصرف »

الجد : الآن إذن أذهبُ ! »

« يتريث الجد برهة متأملا الوجوه ثم يمضى خارجاً . الفرح على وجه الأب والابن . الضيف يتفكر بعمق ثم يقول »

الضيف : لعلها أضغاث أحلام ؟

« وحين يعود الضيف للجلوس يقرقع كيس عدته أيضا لكن بلا أثر على وجهى الابن والأب . يتكلم هذا »

الأب : « بل رؤ يا الحق ! »

الابن : وعلامة ذلك سرورنا ، فلنفرح بأنفسنا يا أبى ! »

« يعود الأب يجلس فى مكانه من الأريكة . يتحدث عميق الصوت »

الأب : نعم يا بنى ، فقد صدق الوعد ، واتصلت الأسباب بالأسباب معراجاً إلى حقيقتنا ، وإقراراً لطريقتنا المثلى !

« يغمض الأب عينيه ويلقى برأسه إلى الوراء ويتكلم شبه شارد »

الأب : ما أسعد المساء ، وما أشوقنى لأصدقائى !

« يدخل الصديقان ، أولهما أسمر ، فى تكوينه جسارة وفى عينيه بريق وفى ملامحه حدة . الثانى أبيض هياب متحذر »

الصديق الأول : السلام عليكم ورحمة الله أهل هذا المطرح !

« يقف الأب مرحباً ، ويقف الضيف أيضا ويأتى الابن للسلام على القادمين . يتصافح الجميع . الأب فرحان بنفسه وبمضيفته وضيوفه . الابن كذلك . الضيف مندهش ، لكنه متمكن واثق حذر . يتكل الصديق الأول »

الصديق الأول : رزقك الله بضيف ومؤ انسة يا صاحبنا ، ونحن ضاقت بنا مضايفنا ، وملأنا الليل المكفهر بالكآبة ، ودفعتنا إليك شقوتنا بمسائنا !

الصديق الثانى : عندك قهوة وعمار وحديث طيب ، ما خاب فألى حينما راودنى قلبى على أن نسرع إليك !

الأب : أنا الذى تعتذران إليه عن قدو مكما عليه ؟ لا والله ، بل أنا الذى تطيِّبان خاطره بما انتظرتكما وتأخرتما علىَّ ! أهلاً بكما وسهلاً !

الصديق الأول : أهلاً بالضيف الكريم ، سعدت مساءً يابنى !

الصديق الثانى : أهلاً بك يا سيدى ، كيف حالك يا ولدى

« يجلس الأب فى مكانه من الأريكة ، وعلى يساره يتخذ الصديق الأول كرسيا والصديق الثانى على يمين الضيف والابن يعكف على عمل القهوة وعلى وجهه ضوء الموقد . وإذا يعتدل

الضيف فى مجلسه يصطدم بالكيس فتكون قرقعة تلفت نظر الصديقين بشدة ، أما الابن والأب فلا يتأثران ، يتكلم هذا »

الأب : إن حقيقة ضيفنا الكريم تخالط حقيقة مسائنا فى معنى لا ينقسم يفيض على الأشياء والكلمات !

« صمت والأب يواصل كلامه مقدما صديقيه لضيفه »

الأب : « هذان صديقاى ، إبنا بلدتى وجاراى فى الحقل والدار ، حيثما نظرت وجدتها هناك ، يعمران أوقاتى بأريحية ونجدة ، زمناً مضى وزمناً يجىء . أفرح بنعمتى لأننى أقتسمها معهما ، وأفرح بثقوق لأننى إذن أنعم بعزائهما لى . وفى ذلك أسأل نفسى : الصديق هو ذات الواحد فى أصفى أمزجتها وأعلى حالاتها ؟ أم الصداقة معنى هيأه الله للرجل حتى لا تفسد سجاياه إن بقت محبوسة فى دن ذاته ؟ يعلم الله بحكمته ، ويعلم أننى بصاحبى لراض وقرير

الضيف : صاحبان كريمان لسيد كريم ، إنها والله لنعمة أن ينزل الواحد بكم ضيفاً ، ولا أدرى هل أفاء الله علىَّ هذا بما تعبت فى سفرتى ، أم بما أضمرت من شريف المقاصد ؟

« ازداد الصمت عمقاً ، فإذا ما تكلم واحد رن صوته فى فراغ »

الصديق الثانى : بل إنها منة الضيف علينا أن يثيبنا إلى مروءتنا وإلى نبالة نفوسنا وخلوص قلوبنا للمودة !

« كأنما لم يسمع هذه الكلمات أحد . الصديق الأول ينظر إلى المصباح ويتكلم حاداً متوتراً متوجهاً للأب »

الصديق الأول : تلك غيمة حالكة من ليل بهيم ركدت على زجاجة مصباحك ، ياستار !

الصديق الثانى : رابنى نقص الضوء أول ما دخلت ، وإن لم تدركه على الفور عيناى

الأب : أمالت الريح لسان المصباح حينما دخل ضيفنا ، فانبصم بالسناج على الزجاجة ، لكن لاتقولا عن نقص الضوء ، فإن الأشياء حولى فى مضيفتى لم تكن هكذا شاهدة كما هى هذا المساء !

الصديق الثانى : لأن بالحضرة ضيف كريم ، فما يضير السناج على زجاجة المصباح إذن !

الصديق الأول : إنه فضل الضيف إن امتلأت المضيفة نوراً ، أما المصباح فانه بلا جدال كاسف بما على زجاجته من سناج !

الأب : كيف تولد الظلمة ، أسأل نفسى ، أيولد الغبش أولا فى الروح والعقل ، ثم يستشرى ويسيطر حتى يكون عجز العين ؟

الصديق الأول : ياصاحبنا لاترهقنا من أمرنا عسراً ، ولا تتهم أرواحنا وعقولنا بما على زجاجة مصباحك من سناج !

الأب : إنما أنا فقط أتساءل ، إذا كانت الظلمة واحدة ، فكيف إذن يرى القط ولا ترى الدجاجة !

الصديق الثانى : لأن القط أحَدُّ بصراً !

الأب : ربَّ إننى أكره الكلام حين لايكون إلا عجزاً عن القول !

الصديق الثانى : هذا ما نجده عندك حين نقدم عليك ؟

الأب : تجدانى إذا نشدتمانى ، لكنكما تبحثان فىَّ عن رجل غيرى ، متى ترضيان بحقيقتى أنا وتحبان مزاياى وطبعى ؟

الصديق الأول : بل أنت الذى لاتلتفت مرة إلى جرينا وراءك ولهاثنا فى أعقابك لايمكننا اللحاق بك !

الأب : أتنقمان علىَّ شوقاً للحقيقة مقدوراً ، لايترك لى فى أمرى ريثاً ولا يتيح تُؤَدةً ؟

الصديق الأول : نحن الحقيقة ، ودنيانا هذه ، والدار والحقل ، والبهيمة والمعاش !

الأب : هذه ليست حقيقتى أنا !

الصديق الأول : وما حقيقتك إذن ؟

الضيف : ذلك هو السؤال ، وعلى قدر الإجابة يقضى الله فى أمر العبد بما هو قاض !

« يتقدم الابن بالقهوة متهيباً ينظر فإذا وجد سكوتا تكلم متردداً »

الابن : كل مساء أرى عظيم شوق أبى لكما ياعمَّاى ، وكل مساء أرى قدومكما عليه تلبيان نداء حنينه إليكما . كل مساء أفرح بكما ياصاحبى أبى ، وأفرح به مرة ومرة فى كل واحد منكما . فبكما يتم معنى الأب فى عقلى وتستوى صورته قدام عينى . وإذا غبتما أسأل عن شوق أبى إليكما ، أليس هو نزوعى أنا لأن أرى صاحبكما وقد اكتمل بكما ؟ أعكف على القهوة أصنعها لاجتماعكم ، ومن ركن

أطـرف نـاحيتكم وقلبى يميـد إشفـاقـاً من العذاب !

« يكون صمت وقد تعلقت الفناجيل فى الأيدى لايشرب أحد حتى يتكلم الصديق الثانى متوجهاً للابن »

الصديق الثانى : بارك الله فيك يابنى ، وجزاك خيراً ما صبر الأبناء على جموح الآباء ويـاضيفنا الكـريم مغفـرة بما انصـرفنا إلى حـرد نفـوسنـا عن إيناسك وتسرية وحشة الغربة عنك !

الضيف : سيـدى لا تعتـذر عن أذى لم يـلحق بى ، ولا عـن إهمـال فى ضيـافـتى لم أعـانـه ولا استوحشت منه . لا والله . إنْ أنا إلا بين أفاضل من الناس احتدمت طباعهم فانطلقت قـرائحهم ببيان سعـدت بـالإنصـات لـه ، وسعدت بما تعلمت منـه ، حتى إننى لأغبط ابنكم على نعمة ملازمة مجلسكم !

الصديق الثانى : إن أنت إلا ضيف كريم لاتريـد أن تأخـذ مضيفك بتقصيره . والعشم أنك وسعك أن ترى فى احتدادنا العارض أوقات سعادتنـا أيضاً ؟

الضيف : نعم ، نعم ، آى والله ، وكان دليلى إلى عمق سعـادة السادة بصفـائهم هو إخـلاصهم فى غلهم وغيظهم !

« يضحكون مرهقين غير سعداء ويرشفون القهوة شاردين »

الصديق الثانى : الصاحب لصاحبه كنار الكير ، تنفى عن الحديدة خبثها !

الصديق الأول : لكن الواحد يسأل عن الصاحبين ، أيهما النار ؟

الضيف : ألا يستوى الاثنان فى المحرقة العظيمة ؟

الأب : نعم ، نعم ، ويـظل التـطهـير هـو المعنى الأبقى !

الصديق الأول : إن ذلك جوهره العسف !

الأب : إنك تجد العسف فى كل مالا يروقك !

الصديق الأول : أو تريدنى أن أتبعك كالجمل المأنوف ؟

الأب : بل أريدك أن تـرى فى الفعل حكمـة الفعل لا حاصله !

الصديق الأول : أى حكمة كانت فى أن نضمن بحيازاتنا من الأرض مزايداً متهوراً ؟

الأب : لاتشتم الموتى ، ولا العاجزين عن رد تهمتك عليك !

« يوجه كلامه للضيف »

الأب : حاصل الأمـر ياضيفنـا الكريم أن صـديقنا الراحل لجأ إلىَّ يسألنى حجة ملكى يقدمهـا رهناً حتى يتاح له دخول المزايدة عـلى أرض لوزارة الأوقاف تطرحها للإيجار فى نواحينا كل خمس سنوات . ولم يكن الطلب حاضراً لحظة طلبه فلجأت لصديقىَّ أسألهما عونهما !

الصديق الأول : لبينا وما تأخرنا !

الأب : لكنكما بعد قليـل سحبتما ضمـانكما فـأوقف الصديق عن المزايدة !

الصديق الأول : كان قد رفـع إيجار الأرض فـوق كل حـد معقول !

الأب : إنه لم يكن يزايد وحده !

الصديق الثانى : كان يزايد عل من بيده الأرض فعلاً ، وهذا يعسر الآن على الفلاحين من أهله وأقاربه ومحاسيبه المؤجـرين عنده ، يـرهقهم حتى يحصل منهم الإيجار الفاحش ومن فوقه شيئاً لنفسه أيضاً !

الأب : إننى لاأرى إلا ذلك الصديق وقد أوقف عن المزايدة فسقط من المفاجاة المخزية مفلوجـاً وحمل إلى داره حيث مات بين نسائه وعيالـه وتركهم أرامل وأيتاماً !

الصديق الأول : تأخذنا بجريرته ، وفى ذلـك تسيمنا سـوء العذاب !

الأب : الجـريرة جـريرتى ، ونقص فى هـذه الـدنيـا يكـربنى لغـزه فـأستعينكـما عـلى كـربتى ياصديقىَّ ، وأشركُما فى عذابى !

«يقـوم الصديقـان لـلانصـراف ويقف لـوداعهـا وفى ذلك يتكلمون »

الصديق الأول : نحن راضون بدنيانا ياصاحبنا ! »

الصديق الثانى : وذلك بعض حمد الله على نعمائه !

الأب : بل هو إيثار الدنيا على المجاهدة لإدراك حكمة هذه الدنيا !

« الابن يقف فى طريق الصديقين ويرفع ذراعيه يحوشهما »

الابن : لاتذهبا عن أبى بغضبكما عليه . ابقيا معه ، وتحادثوا حتى يـذهب عنكم غضبكم ، عند ذلك ، ورويداً رويداً ستجدان ياصاحبى أبى حقيقته فى نفسيكما ، وسيجد هو حقيقتكما فى نفسه . ذلك هو ودكم ، كيف يكون وقتكم

من غير ذلك ؟ ابقيا ياعماى ، ياصاحبى أبى ، إنى أخاف عليه ان تتركاه وحده !

« يقوم الضيف أيضا لتحية المنصرفين وفى ذلك يقرقع كيسه فيلتفت الصديقان بحدة،سكتة قصيرة يتكلم الصديق الأول وهو ينظر للفانوس »

الصديق الأول : ربما يكون فى كلماتك يابنى من الحق ، أكثر مما يسعنا الآن أن ندرك !

الصديق الثانى : قد لايكون نقص الضوء ، بل عجزنا ، لكنا عزمنا على المضى فلنتوكل على الله !

« سكوت قليل بعد خروج الصديقين يقطعه الضيف بكلمات باردات قواطع »

الضيف : نعم ،نعم ، نعم ، كأنك تسمع الموال مرتين ، أو يأتيك الخبر بروايتين . لاأجد فى ذلك تزيُّداً ولا تصيبنى منه ملالة ، بل به تتقلب الحقيقة على وجوهها فنحسن الإحاطة بها !

الأب : وما ذاك ؟

الضيف : إننى كنت أعلم بأمر المزاد على أرض الأوقاف فى نواحيكم !

الأب : وإذن ؟

الضيف : لم يكن مزايداً متهوراً فقط ذلك الذى مات ، بل كان جائراً معتدياً !

الأب : لا حول ولا قوة إلا بالله !

الضيف : انتحل صفة الأعيان ذلك الرجل ، وادعى لنفسه حقوقهم ، وفاجأهم بحجج ملك مستعارة فاضطرب صفهم وارتبكت خطتهم ! وارتفع الإيجار على صاحب العهدة !

الأب : أستغفر الله العظيم وأدعوه أن يحفظنى من غضب يوقعنى فى الخطأ ، وأن يعصمنى من التعريض بضيف حل بدارى . لكننى أرى أن الإساءة إلى ميت ، كان يرحمه الله صديقاً لى ، أرى أن الإساءة إليه نقص فى المروءة !

الضيف : لَعَنْتُهُ السكة طولها ، من دارى فى برارى البحيرة حتى دارك فى قلب الدلتا . شتمته من أول ما خرجت متجهزاً مسافرا حتى جلوسى الآن إليك . دعوت الله أن يُسَعِّر له الجحيم ماجزت القرى أقرىء السلام سادة فى شرف مضايفهم ، هم عمد البلاد وفوانيس المضايف وقهوة النزيل القاصد ، وهم دعائم نظامنا وملاك جمعيتنا !

الأب : لك كرامة الضيف مادمت فى دارى ، لاأحنث بقسمى ولا أهين آبائى ، ولا أترك العار فى خلفى . لك كرامة الضيف فقل لاأرد عليك قولاً ، وافعل لاأحوشك عن فعل . أما صديقى فإننى أدعو الله أن يغفر له ، يرحمه ويوسع عليه قبره ويسكنه فسيح جنته . كان فى الرجال جوهراً نادراً فريداً كان شهاباً سطع ثم هوى !

الضيف : أحرقه الله قبل أن يقلب قواعدنا ، ويعدو على العهدة التى فى يد أحد سادتنا وآبائه من قبله ، محق الله العدوان قبل أن يحطم نظامنا الحسن الجميل !

الأب : تنقم على رجل بما أراد أن يوسع على أهله وأقاربه وأتباعه والمحسوبين عليه ؟ أستنصر أصدقاءه وبأرضهم دخل المزاد ، ومات ، لم يمت بنقصه ، بل بما خذله الأصدقاء . مات وترك فى قلبى وجيعة أعيش بها وأموت عليها !

الضيف : يوجعك إذن موت الأفاق المفلس ؟

الأب : ألانه لم يحز ارضا ؟ أتصنع الأطيان الأعيان ؟ لا،ولا ولايخلق الطين سيداً ، إنما الأريحية والنباهة وذكاء الفؤاد ، ومقاصد شريفة ، يتخذ إليها الرجل المحجة الواضحة !

الضيف : سكة الندامة هذه التى تؤدى إلى خراب دار أحد السادة !

الأب : تنكر إذن على رجل همته وشطارته ، وناراً فى قلبه سَعَّرها الله تريد أن تطفئها بلهاث الخوف على ما هو مستقر وقائم ؟ أتريد أن تضرب على الفالحين بالقعود ، وعلى الساعين بالحبوط حتى لايتغير حال ولا يؤول مآل ؟ أى ركود إذن يصيب الدنيا ، حتى لتصير إلى بركة واقفة الماء بما جُرِّمت الهمم حفاظا على ما هو حاصل من الأحوال !

الضيف : تلك هى الريح السوداء التى تهب على جمعيتنا بالوباء والمهالك الا أراد الله ولا شاء ولا أذن بزلزال يرج دور القرى يقوض المضايف ويطفىء الفوانيس ، حتى يكون ظلام

وخراب ينعب على أطلاله كل ناعب وينعق

الأب : هل أقام الثراء حيطان مضيفة لا ، بل الولاء للمعنى الأمثل ! وهل أضاء الزيت مصباحا ؟ لا ، بل ما حطه الله فى القلوب من شوق للنور يا ضيفى الكريم !

الضيف : إن صاحب العهدة قطع برارى البحيرة قاصداً دارى ، جلس قدامى وبين يدى بكى بحراً من الدموع بما أغلى الإيجار عليه ، وبما لحقه من عار حين سفه مقامه واجترىء على ثابت حقه وكرامة بيته . وشكالى صاحب العهدة أنه من يومها ما عرف الراحة فى فراشة ، ولا الأنس بين جلسائه فى مضيفته ، وأنه لن يغمض له جفن حتى يبطش بالدسيسة ويئد الفتنة !

الأب : يا ضيفى الكريم ، إن المزاد فات ، والرجل مات ، فلنرحم موتانا ، ولنستغفر لذنوبنا ، ولننتفع بمسائنا !

«الأب يوجه حديثه لابنه الجالس صموتا فى ركن القهوةالمعتم»

الأب : قرب لنا القلة ياولدى ، واصنع لنا قهوة ، بارك الله فيك !

«يقطع الضيف حديث الأب لابنه مانعـاً أن تنحرف دفة الحديث»

الضيف : ما كان الرجل جحمه الله إلا هو لة منفوخة ، وهيكلاً أجوف جهزته أنت ونصبته وأقمته قبالة صاحب العهدة ينازعه حقه القديم !

الأب : صديق ! استنصرنى فنصرته !

الضيف : نصرته على شر عظيم

«وفى ذلك يتناول الضيف كيس عدته من جنبه ويرطمه بحجره فتكون قرقعة عظيمة للحديد ينبهت لها الأب والأبن وينظران مذعورين فى ذات اللحظة يظهر ابن الأخ فى الشباك صارخاً فى عمه ومشيراً إلى الضيف»

ابن الأخ : احذر القاتل يا عم ، يا عم هذا قاتل مأجور يتخذ شارة الضيف ويصطنع حسن مقالة القصاد ويخفى فى كيسه النوايا الرديئة ! يا عم هذا طائف المنون أرسل الله لنا قدامه العناصر تحذرنا منه ، فكيف لم نفطن ولم ننتبه ؟ يا عم هذا عقرب سام وكلب مسعور وضبع منتنة منهومة تضرب فى ليل القرى ، فى ربوع الدلتا سنين وسنين سراها تحكى حكايته من ورائها الأصوات المرعوبة فى الآفاق الأربعة ، يتامى وأيامى ينعون الآباء ، رجال أعيان أزاهم القاتل من على آرائكهم ، جندلهم بسكينه ، تظل تلعنه شفاه جراح متفجرة بالدم ، تظل تلعنه حتى زلزلت الأرض زلزالها وقال الإنسان مالها !

الأب : لا تشتم الرجل يا ابن أخى ، اللهم لا تفضحنى ، اللهم لا تخزنى فى ضيفى ، يارب اشدد أزرى وأعنى أحوش الأذى عن لاجىء إلى مضيفتى !

«الضيف ينظر باردا رصيناً إلى هياج ابن الأخ وإلى انفعال الأب ثم يتكلم هادئاً متأنياً واضح المقاطع موجهاً حديثه للأب»

الضيف : فى كلام ابن اخيك كثير من الحق وكثير من الجلافة ، وهذا شأن المأفونين من أمثاله غلاظ الأكباد . وأنا راغب عنه ، زاهد فى محاججته ، فما هو بند لى ، وما أنا بالذى ينزل إلى درجته

يقول عنى إننى قاتل ، والحق فى ذلك أننى قتلت الكثيرين تركتهم صرعى يبحثون فى التراب بمخالبهم ، ويعضون فى الأرض بأسنانهم بما أثموا وفتنوا الناس ، وبما كانوا يفترون . ولقد تركت ورائى على سككى فى شسوع الدلتا صراخاً وعويلاً يرعب من تسول له نفسه العدوان سنين وسنين . تلك هى بعثتى وكرامتى وسيرتى ووجاهتى بين الناس ومنزلتى فى دارى !

لست مأجوراً ، إنما يضع ذوو الحاجات الذهب والفضة فى حجرى نذروها لمحق الفتنة آخذها تفضلاً وكرامة ، كما آخذ الوكالة بالفعل مغبوطاً محبوراً عاقداً العزم على الإصلاح !

نعم ، نعم ، والحق ما قاله ابن أخيك إننى ما ارتددت مرة عن قصدى ، ولا فشلت مرة خطتى ، وإننى لقاتلك فى ليلتى هذه إن شاء الله !

«بينا تحدث الضيف طويلاً استعاد الأب رباطة جأشه وهدوء نفسه ، يتكلم الآن رصيناً متأنياً حكيماً ، متوجها للضيف»

الأب : ذلك إن وقع فهو أخف الأذى . إنما أنا يشق على الآن أن أقبل بفرح على إكرامك وإيناسك

وودك وبـرك ، يثقلنى ويـربـك طـلاقتى ما يتهددنى ، خطر لا يكن تحققه ومفا جأته قبل أن يثب ، فإن وثب كان قد حم قضائى فالصعوبة كائنة فى أننى لا أعرف متى ينتهى الضيف ليبدأ القاتل . وعليه فأنا إن بجلتك ضيفاً فلن يسعنى أن أدركك قاتلاً ، وإن أنا إبتدرتك قاتلا أكون قد أزريت بواجب الضيافة !

إبن الأخ : يـا عم اقتله ، إنك إن تـركتـه فهـو قـاتلك لا محالة . اقتله أو إيذن لى أبطش به قبل أن يثب عليك ، أودعنى أزعق يجتمع ناسنا علينا نحيط بالوغد . ياعم افعل هذه اللحظة ، فإنه معجزك فى اللحظة التالية عن كل فعل !

«تظهر الحبيبة فى الشباك إلى جوار إبن الأخ سكوت قليل ثم تتكلم»

الحبيبة : يا رجلى !

الأب : ما الذى أخرجك الآن من دارك وقد أوغل المساء ؟

الحبيبة : وهيبتك وحليلتك وسرك المطوى ، شوق المحبة ، وحنان الأم ، ومشورة الصديقة ، ودلُّ الإبنة . الذليلة تحت فحولتك ، الخائفة من بطشك ، الرصينة إزاء حيرتك ، الرحيمة بضعفك ، وجدك فى الليل ، واللهفة تداريها بالنهار .

كتمنا سرنا لاستراً لفضيحة ، ولا إكراماً لخاطر زوجة فى الدار ، ولا رعاية لذكرى زوج فى القبر ، ولا رفقاً بعيال لى ولك . لا . بل كريمان إقترنا على شرعة الكرامة ، بعاطفة أشرف من أن تكون عاراً وأنبل من أن تكون كسراً لخاطر زوجة عشيرة ، أو زراية بذكرى زوج مات ، أو تفريطاً فى الواجب نحو طفل .

كتمنا سرنا لتكون نجاتنا من أن نشبه أشباهنا ، أو نستن سنة الناس فى اقترانا بذلك صرتَ لك كما لم أكن لرجل ، وصرت لى كما لم تكن لا مرأة ، مطلقة نوازعنا من جبر المثال ، متحررة من التزام الأنموذج فرحت بك لأننى بك وسعنى أن أكون امرأة ، ولأننى رأيت فيك كيف يكون الرجل . بكيت تحنانا إليك إذا أوغل المساء وبكيت فى أعقابك افتقاداً لك إذا أوشك الفجر أن ينبلج .

لكننى الليلة جربت وقتاً ثالثا ، لا هو ترقبك قادماً ، ولا هو وداعك مفارقاً وقت آخر لا يؤذن به مؤذن ولا يحدثه تعاقب أفلاك . يستطيل ويعرض وتتلاطم حولى أمواجه تأخذنى بالظلمة والرعب لا أعرف شطا ولا قراراً ، أموت وأموت لأعانى بلا نهاية الهول الكائن بين البقاء والفناء .

اغفر لى إذا خرجت هالعة إليك ، واقتحمت مجلسك عليك ، اعذرنى فأنا خائفة ، خائفة على ما لاأعرفه ، كحبلى تخاف على جنين فى بطنها مجهول الجنس والصورة والمصير . لست خائفة عليك ، دفؤك فى فلذات لحمى ، وسيبقى حتى يخالط تراب جدتى ويترعرع فى الصبارة على شاهد قبرى ، وعليه فلا شىء يستطيع أن يروِّعنى بفقدك . الذى أخاف عليه معنىً فيك يعز على فهمى ولا يحيط به اسم من الأسماء التى أعرفها كلها .

يارجلى ، إننى خائفة على جوهرك ومعناك ، يارجلى وضارعة إليك أن تهبنى أمانى !

«لحظة سكون عميق تشمل الجميع . الأب يغمض متفكراً . تم يتكلم كأنه يتلو أو ينشد ، ولا يعنى أحدا بعينه ولا شيئا»

الأب : سَرَيْتُ إليك هدأة المساء ، وانصرفت عنك فى الهزيع الأخير ، يوماً بعد يوم بعد يوم . وفيما بين ترقبك قدومى عليك ، ونظرك فى أعقابى منصرفاً عنك ، فيما بين الوقتين وقت ثالث عشت فيه الحياة غير مفروضة ولا مسنونة ، غير مكتوبة ولا مشروطة ، غير مبتسرة ولا منتقصة من أطرافها ، يوماً بعد يوم بعد يوم ، تخففت ، فاستطعت فرأيت ، دهشت وعجبت وسررت ثم نظرت كان ذلك بعض موتى ، لك وبك يا حبيبة !

«يرين الصمت مرة أخرى كأنما تفرق كلمات الأب فى محيط ، تقطع الصمت صيحة ابن الأخ»

ابن الأخ : القاتل يتربص بك يا عمى ، أجهز عليه تنج !

«الأب ينظر لابن أخيه بحنان ويكلمه رقيقا معاتبا»

الأب : ومن الذى ينجو إذن بنجاق ، عمك الذى أحببت ؟ أم رجل ، فتك بضيف عنده لم يقترف بعد جناية ؟

«يقوم الأب واقفاً ، يلوح بيديه متتشيا منتصراً متفوقاً»

الأب : فلنسعد بضيفنا ، ولنفرح بمسائنا !

« فى ذات اللحظة ، وقبل أن تكتمل الجملة يكون الضيف قد أخرج خنجراً من كيسه ، ووثب على الأب غيّب الخنجر فى صدره . يمسك الأب بمقبض الخنجر وهو يترنح فى موقفه ينظر ناحية ابنه يكلمه »

الأب : ياولدى ، اقترب منى ، خذ بيدى !

« يسرع الإبن إلى أبيه يمسك بيمينه يسنده فى وقوفه »

الأب : كان مساء حسناً ياولدى ، ولقد أعاننا الله على أن نطيق كلفة ضيفنا !

«الإبن يقود الأب حتى مجلسه على الأريكة وفى ذلك يكلمه»

الإبن : يا أبى ، لقد أخذت بيدى صعوداً حتى أريتنى الآية ، وفى ذلك يا أبى أحببتك ، فى ذلك يا أبى رضيت بك ، أيها الحبيب !

«ينظر الأب لابنه مبتسماً راضيا ، حتى إذا سمع الكلمات شمل وجهه الفرح . ثم يغمض عينيه وتسقط يده من مقبض الخنجر فى حجره وتسقط رأسه على صدره وعند ذلك يسمع صراخ الزوجة مروعاً من خلف النافذة على وسط الدار»

الزوجة : آه يا رجلى !

«إبن الأخ يفيق من ذهلته ، يتكلم كمن به مس»

ابن الأخ : عمى ، هلكت يا عمى ، أبيدى أم بيد هذا الوغد ؟ أبتخاذلى أم بحسمه ؟ أبأبوتك ، أم ببنوتى ؟ قل لى يا عمى ! لا تتركنى وحدى مع الأفاعى السامة للأسئلة التى بلا إجابة ! قل لى الآن أيها الحبيب !

«صراخ الزوجة من خلف النافذة المغلقة وراء الأريكة»

الزوجة : آه يا رجلى !

الحبيبة : الآن تبكيك النساء ، لا أسأل عن سببهن إليك ، ولا أضيق بهن معى فيك ، بل أسأل عن الدموع ، هل ثمة دمعة تذرفها مقلة فى غير الحزن عليك واستيحاش غيابك ؟ فلتبكك النساء ما بكيتك ، وما نضبت مآقىَّ الآن لا أترقبك أول الليل ، ولا أنظر فى أعقابك آخره ، الآن لا أخاف عليك ولا يروعنى فقدك ، تساوت الأوقات وأنت فوقها لى معنىً يشمل حقيقتى وحقيقتك ، معنى أعرفه وأسميه وأعيش عليه حتى آخر العمر ، معنى هو أنت يا أخى الذى أحببت !

«تتوارى الحبيبة قليلا والزوجه تواصل صراخها خلف النافذة»

الزوجة : آه يا رجلى !

«يدخل الأفندى مهرولاً»

الأفندى : حتى إذا ما بقى لى على الدار عشرون خطوة أعجل سيرى إليكم صراخ ينعى الرجل الكريم !

الابن : هل جئت يا عمى ؟

الأفندى : إنه مات إذن ، وتلك آلة الموت ، وتلك فى صدره طعنة السكين !

الإبن : نعم يا عمى ، مات أبى ، الأب الحبيب !

«صراخ الزوجة خلف النافذة»

الزوجة : آه يا رجلى !

الأفندى : آلة الموت ماضية وساذجة ، تقضى فى أعقد القضايا بأبسط المنطق ، وذلك هو القصور ، وذلك هو السخف !

«يدخل الصديقان مهرولين متدافعين مذعورين»

الصديق الأول : روعنا فى مضايفنا الصراخ هنا يا ستار ! لقد هلك الرجل الكريم ! لا حول ولا قوة إلا بالله !

الصديق الثانى : أى طعنة نجلاء فاتكة أصابت فى القلب نبالة الدنيا وفضلها ! أى مساء مشئوم شهد مصرع الصاحب الحبيب ! أى مساء تعس هوت فيه الكبرياء والسيادة مهيضة مضرجة بالدم ! كيف عمينا فلم نر الكارثة قبل وقوعها ؟ لم يكن نقص الضوء أيها الأخ الحبيب ، بل كان عجزنا !

الصديق الأول : كان فى كلام ابننا من الحق ما لم يسعنا إدراكه فى تلك اللحظة !

الأفندى : ميتنا رآنى قبل سنين أرحل إلى المدينة ، معى سلة أرغفتى وحرام الصوف لغطائى وكما يقضى واجب القرابة ما شانى قريبى الطريق

الكريم واقفا على الرصيف يسطر إلى ابعد

وأبكى !

بعد ذلك ظل يزورنى فى المدينة . كلما أطبقت على الوحشة توشك أن تخنقنى إذا به يخبط بابى . نخرج نمشى معاً . كيف وسع رجل واحد أن يضع الأمان والأنس فى قلبى كأننى بين الخلق فى صلاة الجمعة فى مسجد قريتنا . هو استطاع هذا دون أن يقول كلاماً كثيراً وهو ماش إلى جوارى ثم يمضى عنى وأعود إلى وحدتى فإذا كان قد مات الآن فإن حائط الوحدة يصعب تسلقه أو حفر كوة فيه !

واليوم فى المصلحة حيث أعمل علمت أن حيازته من الأرض التى كان رهنها أبوه ضمانا لدين صديقه ستباع لعدم الوفاء . عند ذلك رأيت موته . . رأيت موته حتى يتم تأجيل البيع ، وفى ذلك يمكن استرحام الجهات المختصة لتقسيط الدين المطلوب رحمة بالأرامل والقصر نعم . اليوم رأيت موت قريبى ، ورأيت وحشتى !

«تفتح النافذة خلف الأريكة على وسط الدار وتظهر الزوجة مشعثة الشعر ، مقرحة العينين ، ملتهبة الخدين ، وإلى جوارها العجوز تسندها »

الزوجة : آه يا رجلى ، لماذا ترحل بعيدا وتتركنى لوحدتى وخوفى ؟ سأظل عروسا عذراء القلب والروح أنتظرك . أسمعك بين يدى أبى عريساً تخطبنى ، وأنا بين يدى أمى وأخواتى يزيننى لجلوتك . أتضور شوقا . أرتجف خوفاً . أمنى نفسى بأن تضمنى إليك تحضن خوفى وتملأ قلبى بالأمان . أنا عروسك الحلوة المنتظرة أيها العريس الغالى ، يا حبيبى !

العجوز : يا بنى الحبيب ! كم سافرت وأبت بين بيتك وبيت أصهارك ، هل كان على أن أسرف فى الترحل لأدرك الحقيقة القريبة ؟ الآن يكف السفر ويفتر القلق ويخلد الحزن ، أيها الحبيب !

ابن الأخ : يا ناس ، هذا هو القاتل !

الصديق الأول : هذا ؟ هذا قام بأيسر الفعل وأكثره خسة !

«ينزع الخنجر من صدر الأب ويلقى به للقاتل ، يخرج هذا منديله من جيبه يمسح به الدم عن آلة القتل ، ثم يعيد المنديل إلى جيبه والخنجر إلى الكيس ويتسلل خارجا . فى ذلك يتأمل الصديق الأول ما على يده من دم من مقبض السكين»

الصديق الأول : الآن . هذا هو قتيلنا ، وها نحن قتلته . نحن الذين قتلنا صديقنا كلنا قتلناه ، وهذه دماؤه على أيدينا وفى أرواحنا ، قتله كل واحد منا بمقدار ، وفى ذلك قتل كل واحد منا بعضاً من نفسه ، يظل بذلك ناقصا لا يكتمل أبدا نقصه !

«يدخل الجدّ»

الإبن : هل عدت مرة أخرى يا جدى ؟

الجد : إننى لم أكن قد ذهبت ، بل انتظرت إبنى ، الآن آخذه لنفسى ، ابنى الذى أحببت !

«يمد الجد يده للأب ، يقوم ممسكا باليد الممدودة ، يمضيان سوياً خارجين من الباب إلى الشارع . الأخرون يرقبون مأخوذين ، حتى يتكلم الإبن »

الإبن : وهكذا فلا سبيل لفصل معنى بلوغ الرشد عن معنى الفجيعة باليتم ، فليس للرجل إذن إلا أن يصابر يتمه !

«كلمات الابن يعيد الأخرين إلى الحياة يبدأون فى تقديم العزاء»

الصديق الأول : تقبل عزاءنا يا بنى فى مصابك الأليم ، كان الله فى عونك ، وأمدك بروح من عنده ، نوصيك بأبيك وجدك ، وسيرة بيت قديم كريم لم ينطفىء أبداً ، مصباحه ولم يخب قاصده ، ولم يعرف الوحشة والكآبة مساؤه !

الإبن : ياعمى ، إننى سمعت وفهمت وعاهدت وأرجو من الله العون !

الصديق الثانى : ستكون يا بنى خير خلف لسلف الصالحين !

الابن : آمين !

«يمضى الصديقان خارجين . الأفندى يمديده مصافحاً»

الأفندى : على الآن أن أعود ، تعرف بيتى فى المدينة . ربما يا بنى ربما . إنى لأرجو !

الابن : أعرف الطريق إلى بيتك فى المدينة ياعمى وسأطوف بك . فى حفظ الله كان الله معك !

«يمضى الأفندى خارجا وابن الأخ يتكلم من مكانه»

ابن الأخ : عزائى يا أخى ، سـأكون جنبـك دائما أقاسمك اليتم !

الإبن : شكــرا يـا ابن عمى ، سيؤنسنى جوارك ويشد أزرى !

«الأم تكلم ابنها من مكانها باكية وإلى جوارها العجوز تسندها»

الأم : إبنى الحبيب !

«ينظر الإبن لأمه صامتا تأخذ العجوز يدها وتستديران راجعتين يغلق الشباك . يذوى الضـوء حتى ينطفىء المصبـاح وتسود الظلمة . إذا ما أمكنت الرؤية ، فإن الإبن جالس على حصيرة الصلاة . يقوم وفمه مشغول بتسابيح ختام صلاته »

الابن : ربنا ولا تسلط علينا بـذنوبنـا من لا يخافـك ولا يرحمنا !

«يطوى حصيرة الصلاة أسطوانـه ويقيمها جنب الحـائط إلى جوار منضدة القهوة . يلتفت فإذا بابنه يقبـل عليه وفى يـده المصباح»

برلين الغربية : عبد الحكيم قاسم



متابعات ○ فن تشكيلى



متابعات

○ الجهينى — د. محمد مصطفى هدارة

فن تشكيلى

○ آدم والنظام الخفى — د. مصطفى الرزاز

الجهيني

د. محمد مصطفى هدارة

تدور أحداث الرواية فى حى « غربال » الذى غص بالنازحين من قرية « جهينة » بالصعيد . . يخرجون من قريتهم فرارا من الفقر وسعيا وراء لقمة العيش ، تحملهم أقدامهم المتورمة من طول المسير . فإذا وصلوا إلى حى « غربال » أخذوا يمارسون بعض المهن الحقيرة كالكناسة وجمع القمامة . وقد تتيح الظروف لبعضهم أن يصبح على قدر من الثراء وحينئذ يطمح ببصره إلى حى آخر من الأحياء الراقية مشيحا بوجهه عن غربال وأهله ، كما فعل مغاورى شيخ الزبالين . حين امتلأ جيبه فتزوج من امرأة جديدة وشابة وسكن الإبراهيمية ، تاركا زوجه القديمة نهبا للمرض . وولده صديق يباشر عربدته فى الحى على مدد أبيه شيخ الزبالين ـ وأصبح كل ما يربط مغاورى بغربال تلك الزيارات المتقطعة التى يجتمع فيها بكبار رعاياه من الزبالين ويباشر شئونهم ويحاول ـ على مضض ـ التعرف على مشكلاتهم .

تبدأ أحداث الرواية فى المدة التى أعقبت ثورة ١٩٥٢ مباشرة وتستمر الأحداث فى تشابكها وتداخلها متصاعدة حتى تصل بنا إلى نقطة النهاية فى سنة ١٩٥٨ حيث يعلن عن قيام الوحدة بين مصر وسوريا ، ويدعى إلى انتخابات جديدة لمجلس الأمة .

ذلك هو الإطار الذى اختاره الكاتب لروايته ، وكان هدفه من وراء ذلك أن يشير إلى التحول السياسى والاجتماعى فى هذه الحقبة وما صاحبه من انحرافات نأت بالخط عن مساره المرسوم ، وعن هدفه المرتقب . ولعل رواية الجهينى بذلك تعد جزءاً متمما لرواية « نجيب محفوظ » « السمان والخريف » فنجيب محفوظ قد انتهى بأحداث روايته عند قيام ثورة ١٩٥٢ . ووضع قلمه وأمل عظيم يملؤه فى المستقبل .

ويأتى مصطفى نصر ويمسك الخيط مواصلا السير مع الأحداث مشيرا إلى ما اعترى الأمل من شحوب وهزال بنفس الروح وبنفس الأسلوب .

وليس هذا كل ما تلتقى عنده رواية (الجهينى) لمصطفى نصر ، ورواية « السمان والخريف » لنجيب محفوظ . فربما وجدنا أسبابا أخرى تربط بين الكاتبين .

فشخصية « إسماعيل الجهينى » تلتقى فى كثير من السمات مع شخصية « عيسى الدباغ » فى السمان والخريف ـ فكلاهما كان من الشخصيات السياسية اللامعة قبل الثورة . وكلاهما أيضا نبذته الثورة وعزلته سياسيا . ويذكر تصوير مصطفى نصر لإسماعيل الجهينى فى يأسه . وفيما انتهى اليه أمره بتصوير نجيب محفوظ لعيسى الدباغ . إلا أن هناك فارقا بين الشخصيتين ربما كان ناجما عن اختلاف رؤية الكاتبين لفترة ما بعد الثورة . فعيسى الدباغ رأى فى النهاية أنه لا أمل له لكى يبدأ من جديد إلا أن يتطهر من أرجاسه الماضية ويغسل عن نفسه ما علق بها من دنس .

أما إسماعيل الجهينى فهو مراوغ . ماكر . رأى أن يبدو فى قناع جديد مغيرا ما أمكن من شعارات تتلاءم مع العصر الجديد . وتمثل هذا القناع فى ابن أخيه « عباس الجهينى » ذلك الجاهل الذى كان يعمل فى الصعيد صبيا لخياط . وقدم الإسكندرية سعيا وراء لقمة العيش .

وتقدم إسماعيل بعباس إلى انتخابات هيئة التحرير ، مستعينا فى ذلك بأصدقائه من أبناء غربال أمثال المغاورى « شيخ الزبالين » والحاج سيد صاحب المخبز ، واعتقد إسماعيل أن عباس سيكون قناعا له يمارس من ورائه عمله وينفذ إلى مآربه ، ولكن عباس سرعان ما يستقل بنفسه ويتصل بأحد مراكز القوى الجدد الذى رأى فيه بدوره أداة طيعة لتنفيذ مآربه وأطماعه .

وينتهى الأمر بإسماعيل ـ ذلك الطبيب ـ أو الذى كان طبيبا فى يوم ما ـ إلى شىء أشبه بالجنون . ولكنه يبعث فى صورة أخرى ، صورة هو الذى صنعها . هى صورة عباس ابن أخيه .

ويواصل عباس صعوده وانحداره فى الوقت ذاته . صعوده السياسى وانحداره الخلقى .

وهو فى ذلك امتداد لعمه . ولكنه امتداد مشوه فعمه كان طبيبا . أما هو فجاهل ، وعمه كان لديه ما يقوله ، أما هو فليس لديه شىء . ولكنهما بعد ذلك متفقان فى كثير من السمات ، فكلاهما صعد على أكتاف الفقراء من ابناء غربال ثم تنكر لهم وكلاهما محور تفكيره هو ذاته . وذاته فقط .

والكاتب من خلال تصويره لهاتين الشخصيتين يشير بوضوح إلى كثير من أسباب الانحراف السياسى فى فترة ما بعد الثورة ، يشير إلى ارتداء الساسة القدامى أقنعة الثورة ، ويشير إلى أن كثيرا ممن تصدوا للعمل السياسى لم يكونوا مؤهلين له ، ويشير إلى محاولة بعض المنتفعين الإثراء على حساب الثورة وباسم مبادئها .

والكاتب فى هذه الرواية موفق إلى حد بعيد فى توظيف شخصياته وما أخالها كلها إلا أقنعة لأفكاره وآرائه . فخضرة وأزهار ليستا إلا رمزا لمصر التى استنزفها الساسة القدماء والمحدثون على حد سواء . خضرة التى استنزف شبابها الدكتور إسماعيل الجهينى حتى إذا يبس شبابها تركها وما عاد يود رؤيتها . أزهار ابنة خضرة استنزفها عباس ودفعها إلى الانحراف . وسلمها فريسة سهلة لبهجت بك وهو صانع عباس وواحد من مراكز القوى الجدد .

وحاره . . ليس إلا تجسيدا لحى غربال كله . شاب أعور تشيح عنه الوجوه ويتشاءم منه الناس ويحاول مرارا أن يخرج من فقره ولو بالتزوير فيوضع فى السجن ويخرج منه فلا يحتفل به أحد .

كذلك الجنس فى الرواية ـ وإن أفرط الكاتب فيه بعض الشىء ـ له دلالته فالكاتب أراده رمزا على انهيار القيم . وفساد العلائق بين الناس .

فأنت تقرأ الرواية فلا تكاد ترى علاقة واحدة سليمة بين رجل وزوجه . بل دائما الخيانة والإثم . فمرسى يعلم بخيانة خضرة مع الطبيب « إسماعيل الجهينى » ويتغافل ويصمت .

وخضرة تعلم بخيانة أزهار ابنتها مع عباس وكأن ما يحدث شىء عادى ، وفتحى يقع فى علاقة آثمة مع زوجة خاله على علم من جده وجدته ، بل على علم من الشارع كله ، ولا يحرك أحد ساكنا . أرايت انهيار أكثر من ذلك . أرايت تهرؤا فى العلائق يصل إلى هذا الحد ؟!

والدين . أين هو ؟ شبح هزيل يتمثل فى شخصية « الشيخ جابر » ذلك المجذوب الذى ينظر الناس بعين الريبة إلى ماضيه . ويعقد اجتماعاته بمريديه فى قهوة « أبو دومة » التى تدار لبيع المخدرات .

وتعكس الرواية تشاؤم الكاتب المفرط .

سقط عباس . هوى من حالق . غضب عليه سيده . وأجمع أهل الحى على التقدم إلى الانتخابات الجديدة بعزب . ذلك الشاب الذى حصل على ليسانس الحقوق . ولكن هل يرجى خيرا من ورائه ؟ لقد عاش عمره يبتز نقود حليمة العالمة . وفى النهاية بارك انحرافها واحترافها للبغاء وقد رضى لنفسه ذات يوم أن يصبح وسيطا فى بيع المخدرات . والأن هو يخجل من حاره صديقه القديم . أفيكون عزب ـ بعد ذلك ـ أفضل من سابقيه ؟

إن الكاتب يضع مشهدا قبل النهاية بعناية ومهارة يعكس ما يحسه من تشاؤم .

فحاره يبست عظامه . وهم يحملونه إلى المستشفى . لشد ما عانى حاره ! . لقد اضطره الفقر فى أيامه الأخيرة إلى بيع دمه حتى أصبح عاجزا عن معاشرة عشيقته بمبوزيا . وتصيح واحدة من الخليعات ـ وهم يخرجونه إلى المستشفى :

(بمبوزيا مصته)

أرايت إلى هذا الاسم « بمبوزيا » وما يوحى له . إننا نقول « شغل البمبوزيا » حينما نشير إلى شىء من أعمال النصب والاحتيال والوصولية .

وكأن الكاتب يريد أن يقول : طالما أن هذه هى الحال فلا سبيل .

ومصطفى نصر ولا شك كاتب واعد كما تشير روايته ، فهو يبدو وقد أتقن الفن الروائى وأدرك كثيرا من أسراره .

وقد رسم شخصياته بمهارة فتركها تنمو نموا طبيعيا من خلال المواقف . ولا نكاد نحسه يقحم نفسه عليها بوصف خارجى او تعليق .

كذلك تجنب الكاتب السرد مفسحا الطريق للحديث النفسى بالأحداث عن طريق تداعى المعانى والتذكر . وأحلام اليقظة .

الإسكندرية : د. محمد مصطفى هدارة

آدم ... والنظام الخفى

د. مصطفى الرزاز

آدم حنين . فنان مصرى ذو أسلوب متميز وثقافة ووعى فنيين وهو نحات فى المقام الأول ولكنه يتعامل مع وسائط التعبير المسطحة بالرسم والحفر والتصوير بالخامات المائية . .

وقد تخرج فى قسم النحت بكلية الفنون الجميلة عام ١٩٥٣ ، وحاز على جائزة الأقصر ، وهى منحة دراسية لمدة عامين فى مرسم الأقصر بالضفة الغربية من المدينة بجوار المعابد العملاقة والمقابر الرائعة فى وادى الملوك والملكات ، وفى مدينة هابو والرمسيوم والدير البحرى ودير المدينة ومقابر الأشراف وقريتى الجرنة القديمة والجرنة الجديدة التى ارتبطت عالميا باسم مصممها ومباشر تشييدها المعمارى الفنان حسن فتحى . .

فى مرسم الأقصر ، تعرض آدم لصروح الفراعنة بهياكلها الضخمة وتفاصيلها الفذة كما تعرض للحياة الصعيدية الشعبية بما تحمله من رواسب تراثية ممتدة عبر حلقات التراث المصرى . .

وعاد آدم من الأقصر ليلتحق بالمتحف الزراعى بالقاهرة كنحات متفرغ إلى أن حصل على منحة التفرغ من وزارة الثقافة المصرية والتقى بنخبة من الفنانين المتفرغين وتحت رعاية المفكر الأستاذ حامد سعيد الذى يرسخ البعد التراثى فى فن آدم ويساعده على مزيد من التخفف من التقاليد الأكاديمية التى درسها بالكلية .

وينتقل آدم إلى باريس منذ عام ١٩٧١ م حيث يتسع احتكاكه بما يجرى فى الحركة الفنية المعاصرة فى العالم ، وتتوافر لديه فرص تأمل آيات التراث العالمى العريق التى تكتنزها المتاحف الفرنسية . .

ومن منجزاته الأساسية تمثال ميدانى فى حديقة بمدينة بورت روز — ميدان الزهور — بيوغوسلافيا ، وتمثال آخر بحديقة الأكاديمية المصرية للفنون فى فيلا بورجيزى «بروما» . .

فى زيارة للفنان — آدم حنين بمعمله بباريس قضيت وقتا ثقافيا ممتعاً أردت نقله إلى جمهور القراء المصريين . .

بعد أن تفرست المكان بعينى — وهى عادة لا أستطيع الفكاك منها — أذن لى أن أتجول فى المكان . وسارعت بالقيام بذلك وحدى حتى أقف على معالمه ونظامه حتى أتبين أسلوب الفنان فى العمل ومزاجه وميوله والجو الذى يعمل فيه .

ووقفت أمام عدد قليل من الحجارة بعضها تأثر بالأزاميل وبأدوات القطع وبعضها نمى عليه الفطر الأسود وصار كالحديد الصدىء المتآكل جزئيا أو كحفريات أركيولوجية أخرجت لتوها من أعماق كهف أو بحر إلى جانب قطع كبيرة متوازية المستطيل فى هيئتها من الجرانيت الرمادى البارد ، وشظايا من مختلف الأحجار والأخشاب منها الرخام البللورى والمرمر وغيرها مما لم أستطع التعرف على كنهه . .

ها هو آدم يمشى طيفا ويتحدث بندرة وتفصح قسماته عن خجل متواضع حينما أطريه أو حينما أسأله سؤالا متحزلقا مما اعتاده الفنانون فيما بينهم ، لكى يفصح عن أسراره وعن مشاعره وعن طريقته وما يفضل وما لا يفضل ، طريقة اثارته ، وعما يجول بخاطره وما يحرك أنامله ، وعن علاقته بالأدوات وبالخامات وبالمنتج . عمن يحب ومن لا يحفل به من فنانى العصر — عن شعوره نحو التعامل مع المجسمات أو مع ثنائيات الأبعاد من الرسوم الملونة على البرديات الفسيحة فى اتساعها . . عن سبب إعجابه بالخامات والسطوح العتيقة فى مظهرها ، (وذلك شىء يسهل التعرف عليه لأول وهلة حين نرى أعمال آدم حنين) . .

وفى سياق الحوار قد أقاطع آدم قائلا (اللهم إلا إذا كان السؤال يبدو لك خاوى المعنى أو سخيفا) . . أو أقول له (أنت تعلم طبعا أنى ألقى الأسئلة لأتعلم وليس.. لامتحانك أو لإحراجك) فيعود إلى الألفة والاطمئنان فى الإجابة . وأحيانا ولفرط حلمه فى الحديث يصل إلى نقطة يقول ياه (أنا كنت بقول إيه) وذلك حينما ينشغل فى الإشارة إلى جزئية ما يشرحها لى وهو بلا شك أكثر بلاغة فى لغة الإشارة والحركة من لغة الألفاظ والكلمات . .

أسئلة تقليدية كيف استطاع المكان أن يتلاءم مع ما يطلبه هكذا مع متطلباته كفنان ونحات فى المقام الأول ؟ . .

وعن كيف سكت جيرانك عن الضجيج الذى تحدثه الأحجار والمعادن تحت معاولك ؟ . . من أين جئت بتلك الأحجار العجيبة ؟ وماذا تفعل بتلك الأدوات الرقيقة وأنت تتعامل مع هذه الأحجار الصلدة الضخمة ؟ . .

وتأتى الردود على التوالى : إن المكان قد صمم معماريا ليكون ورشة نحات تضم

مكاناً لتشوين الأحجار ومكاناً للعمل خارج الجدران وآخر داخل الجدران (لاعتبارات التقلبات الجوية العنيفة من موسم لآخر) كما أن الفاصل الأساسي بين المكانين قد صنع من الزجاج إذ يحتاج النحات كما هو معروف إلى قدر كبير من الضوء ، وهناك أيضا مخزن مغلق ومكان استقبال واستراحة صغيرة أضع بها كتبي ــ وأوراقي وأقابل زملائي وزواري . لذلك لا يحتج الجيران لأن مكاني قصي بعض الشيء عنهم ولا أعتقد أن طرقاتي تصلهم على نحوٍ مزعج .

أما عن الأحجار فهي رزق من الله (كيف ذلك ؟) . تلك الكتل متوازية المستطيلات من الجرانيت الهائل أبعادها تصل إلى ٤٠ × ٤٠ × ١٠٠ سم هي أرصفة تم الاستغناء عنها في باريس فطلبت من الحمالين نقلها إلى مكان مشغلي بدلاً من إلقائها في مكان آخر ، وكذلك باقي الأحجار الضخمة ، بعضها كان مدفوناً بالفعل في أماكن خالية قريبة فحين تم تخطيط المكان وشرع في استثماره صارت تلك الأحجار غنيمتي . .

وهكذا قبعت أحجار سنين وقرون في جوف الأرض الفرنسية تطؤها أرجل الألوف من الناس حتى تسلمها الأقدار إلى المصري الساحر آدم حنين . أما عن الأدوات الصغيرة (الدفر والأزاميل الدقيقة) فهي ما استعمله في الجص ، فأنا أتعامل مع هذه الخامة أيضا لأنها طيعة ويمكن صبها وهي في حالة السيولة وتجفيفها . والأعمال الخزفية ؟ آه هذا شيء آخر ــ ده اسمه (ستون وير) أي (الخزف الزلطي) . . تعرف ان الزلط والحجر يتكونان ، عبر آلاف السنين نتيجة لمؤثرات جوية ــ بهذه الطريقة أنا أحول الطين الهش إلى حجر صلد دفعة واحدة في فرن قوى جدا فأختصر آلاف السنين في عدة ساعات وأحصل على حجر كامل الصفات بعد أن أشكل عجينته الطينية على هواى ووفقا لرؤيتي . . وأنا أتعامل مع رجل محترف في هذا الفن وهو يطيعني ويساعدني في التوصيل إلى التأثيرات المطلوبة فأنا لا ألون تلك الأعمال المتزلطة بل أغذيها بالأكاسيد وبالعناصر الطبيعية فتصبح مندمجة مع أصل الطين وتصير من أصل الزلط الصناعي ــ كيف ؟

هل تعرف الزلط حينما يكسر ؟ إنه أبيض من الداخل وفيه حلقات بينما يبدو سطحه قاتما خشنا ــ هذا هو ما يحدث تماما لأعمالي الزلطية ، فهي قاتمة خشنة من الخارج بيضاء ذات حلقات من الداخل نتيجة لدرجات وصول الحرارة إلى أعماقها أثناء الحريق القاسي الذي تتعرض له . وهنا خرج من مخزنه قطعة نحتية تشبه الطائر وتشبه الجرانيت ــ وقال : هذه القطعة مثال لما أقول إنها طينية قسّيت بالنار وعوملت بالأكاسيد بطريقة خاصة فتبدت للناظرين كالجرانيت الرمادي ــ وأقول إن الشبه يثير العجب حتى اضطرني فضولي إلى أن أحمل القطعة بصورة غير مهذبة بدت وكأني أتحقق من أنه لا يخدعني . وعلى الفور اعتذرت قائلا لولا ثقتي بصدقك لما صدقت ما تقول لأن الشبه مدهش حقا . .

شبه العصفور ، وشبه الزلط بداية جيدة لتساؤلات جديدة منها ما يتعلق بخيالات آدم ومنها ما يتعلق بموقف آدم من التشبيه أي التمثيلية ــ وبموقفه من المنظور ومن الخدع البصرية بحيث تنم الكتلة أو السطح عن حالات ليست كامنة فيها حقيقة (وهذا فيما أرى شغل الفنان وعمله في كل الأحوال) من الزاوية التعبيرية التوصيلية فقد كان الفنان دائما يحاول التوسل بالوسائط التعبيرية لنقل أفكار وانطباعات يستحيل أن تطابق الأصل المقصود إيضاحه أو توصيله ، ومع تعود مدركاتنا على التقبل الرمزي لتلك العلاقات الشكلية صارت تؤثر فينا اصطلاحيا وكأنها صنو الأصل المقصود التعبير عنه بالرغم من تفاوتها حجما ومقاسا ولونا ودرجة وطبيعة وصرنا معشر البشر في حالة من الاستسلام لتقبل تلك الرموز الاصطلاحية كبديل للواقع ، فصلورة المرء في جواز سفر تثبت شخصيته ، وخاتم الدولة يثبت شخص الدولة ، والعلم يعبر عنها ، كلها رموز بعيدة الشبه للغاية ولكنها صارت فعالة مع تطور احتياج الإنسان إلى التجريد الرمزي لتبسيط إجراءات التعامل التي قد تستحيل بدونها ، فورقة بنفس مقاس صفحة هذا المقال قد تساوي مليمات وقد تساوي آلاف من الجنيهات لأن عليها علامات بنكنوتية أو لأنها من القدم بحيث صارت فريدة القيمة . والفنان يتعامل مع هذين العاملين

معيار الرمز ومعيار القيمة فلعل من الأرخص أن يشتري المرء هضبة أو جبلا من ان ــ يشتري صخرة نحتها المثال البريطاني الشهير هنري مور ــ الذي اطلعني آدم وزوجته الرقيقة عفاف على الرقم الذي حطمته المبيعات لهذا التمثال إلى أكثر من المليون جنيه بكثير . .

وهنا يأتي السؤال المركب الذي سبقت الاشارة إليه وكنا أمام تمثال كتلة تبدو لي وكأنها برج القلعة على سفح جبل تقوم على قاعدة على هيئة ظفر طائر خرافي . .

ــ آدم ــ ماذا يدور في رأسك أثناء عمل قطعة كتلك ؟ فرد قائلا : لا شيء ابدا . . هي أشياء تصدر وحدها . أحس بها هكذا !

ــ ألا تفكر مثلا في برج قلعة هنا ، أو في ظفر طير هناك ؟ ؛ فينفي آدم ذلك تماما ، فأسأله : ما الذي يدفعك إذن لاتخاذ قرار مثل : جعل هذه الناحية كذلك وتلك على هذا النحو ؟ . .

قال : طبعا كل هذه الأمور في ذهني وتظهر دون تخطيط سابق ، تلقائية دون تحديد . قلت ــ أيمكنك أن تضع نفسك بقدر أكبر في زمرة التجريديين إذن حيث إنك تبدأ بالعلاقات وتنتهي بها . . دون وازع تمثيلي ؟ . .

لا طبعا ــ أنا أرى أن السؤال خطأ ــ شيء ما فيه خطأ ، لأنه لا يوجد ما يمكن أن يكون قاطعا محددا بهذا الشكل .

ورددت بطبيعة الحال ، ولكني أسألك إذا ما كان عندك درجة ميل أكثر إلى هذا من ذاك ؟ فقال : يمكن أن تقول هذا . أنا تجريدي ولكن لست مجافيا للطبيعة . .

بالمناسبة (بمناسبة ذكر الطبيعة) هل تعتبر مصادرك في الأعمال الفنية المنحوتة والمرسومة ؟ أم في الخامات الطبيعية والصناعية من حولك ؟ . .

يعني هل تكون مصطلحاتك عن الأشكال والتأثيرات اللمسية من معلوماتك ومشاهداتك للأعمال الفنية ، أم تميل أكثر إلى الحصول عليها من خلال تأمل الموجودات من حولك على تنوعها ؟ .

قال :- من الاثنين كليهما بالطبع .

آدم . هل عندك تعصبات معينة بمعنى

هل هناك أشياء حتمية لها عندك مكانة خاصة ؟ وهل هناك أشياء قررت رفضها ومقاومتها كلما وجدتها . .

لا أبدا . .

دعنى أعطيك مثالا لأوضح سؤالى لك . . مثلا أنا وأنت ويمكن كل فنان يقف عندما يرى أن عمله قد تشابه ولو جزئيا مع فنان آخر ، خاصة إن كان معروفا جيدا . عندئذ يتوقف ليعيد النظر فيما يفعله وكى يبعد عنه الشبهات . هذا المثال على أية حال معتمد عند كل الناس وبالتالى فهو نوع من القوانين العامة بين الفنانين وأنا أطرحه كمثال كى تعطينى إن كان لديك امثله على مستواك الشخصى . أشياء تحبها بشدة أو تكرهها بشدة . .

يقول : أقول لك مثلا . . أنا مثلا أكره ان أكون أسيرا لأسلوب محدد المعالم ، ولذا ترانى أتنقل من خامة إلى خامة ، ومن المسطح إلى المجسم ، والعكس حتى لا «أتنمط» وأقع أسيرا لطراز معين (شوف : الفنان الذى يجد أسلوبه يموت كفنان) الفنان له طاقات أوسع بكثير مما يعتقد ، وحين يقتنع بأسلوب ما ليميزه فإنه يكون فاقدا لطموحه وعاجزا عن تنسيق طاقاته الإبداعية وعن الإفصاح بحرية وبلاغة وتنوع . .

وأمام عمل نحتى آخر صاغه الفنان آدم حنين أتساءل . .

هل لك عادات معينة ــ كأن تنحت فى ضوء معين أو فى ساعة معينة من النهار حتى تتفاعل مع متغيرات ضوئية واحدة ؟ . .

لا . . أنت عارف أنا أتعامل مع مجسمات لا ألوان . .

إننى أرى من الأسهل التعامل مع الألوان تحت ظروف إضاءة مختلفة ولكن النحت يتحقق أساسا كما أراه أنا من خلال الاسقاطات الضوئية بنسبة متفاوتة على الأسطح مما يسمح لنا أن نراها مجسمة فى إيقاع متوافق أو متنافر . . بينما تتغير الألوان على السطح المرسوم بنسب ثابتة مما يحافظ على العلاقة المتبادلة فيما بينها . .

ويضيف آدم ــ أنا أحس العمل بالإحساس (أنا أكره كلمة لمس) ولكن أدرك وأحس العمل بما تعنيه الكلمة التى أكرهها . .

أسأله : هل ترى أنك ترسم الملمس على سطوح مجسماتك ؟ إننى أراك فى هذا الجزء مثلا ترسم بالمطرقة تنقيطات مثل تلك التى على الأرصفة والأعتاب القديمة بينما تترك الحواف شبه مصقولة مما يجعل تلك الحواف تقوم بدور الفواصل فى الإيقاع التشكيلى ، أوأنها تنقلات تحويلية فى الانتقال من سطح لآخر . .

يقول : بالفعل . . تعرف ، أنت قلت تنقيط . . أنا لى فترة أرسم «نقط» ، «نقط» وحسب وقفز كالطير الطليق صاعدا فى سماء وأحضر قطعة من ورق البردى عليها نقط متكاثفة بدرجات اللون البنى المحروق على أرضية فاتحة . غير أن الضوء يتأتى نتيجة لتنوع كثافة النقط ومساحاتها النوعية فى تفاوتها وفيما بينها مواقع نقط بالأبيض .

وأخذت رقعة البردى من يده وقربتها إلى عينى متأملا جزئياتها فبادر قائلا (هذا كله بالفرشاة) وأدهشنى منه هذا التصريح التلقائى الذى ينم عن فخار بالإتقان التقنى . . الذى يحاول دائما أن يتملص منه بدعوى التلقائية والصفاء وعدم التكلف ــ ولا أعنى هنا أن البردية المذكورة تحمل أى شكل من أشكال التكلف أو الاستعراضية . . ويسمى آدم البرديات المنقطة تكوينات وأنا أصر على أن تسمى جرانيتيات حيث إن السطح الأرقط للبردية بألوانها البنية الوردية الرمادية يولد انطباعا مباشرا بالتأثير القوى الكامن فى مسطحات الجرانيت . . أو هى أشبه بالحيوانات الرقطاء ، كالفهد والنمر والحمار الوحشى الشائع على الخزفيات الإسلامية ، وإذا ما ــ تفرسنا فى جزئياتها فإنها أشبه بالأحجبة التى تتكاثف فيها حروف الثلث المندمجة أو قل إنها حقل فسيح من حروف الجر والهمزات . .

عرض علينا آدم مجموعة أخرى رائعة من البرديات ذات النمط المختلف تماماً إذ لا توجد خطوط ولا تنقيطات بل مساحات لونت بالأكاسيد فاكتسبت طابعاً أرضيا يصعب تسميتها لأنها مخلوطة بحيث تكاد لا تنتسب إلى فصيلة لونية ذات كنه مميز ، إنها من ذلك النوع الذى يحاكى صدء الحديد والأسمنت والجدران المتآكلة بفعل الرطوبة والتعرية ، ذات طبيعة كالحة ولكن فى علاقات تركيبية رفيعة ، وفى تنويعات مدهشة ، وبصفة عامة تبدو كما لو كانت شظايا من فخاريات أعيد تجميعها ولكن على منوال غير أركيولوجى بل بخيال فنى ملتهب ، وأحيانا تتخذ مظهر الكولاج (القص . واللصق المصنوع من بقايا أنسجة قبطية جمعت من بطون المقابر ومحيت من عليها الآثار الزخرفية وبقى أثر الكتان والصوف الخشنين . وتتبدى فكرة الكولاج فى التأثير البصرى الموحى بأن الجزئيات متراكبة تحجب كل منها أجزاء من الأخرى ، وذلك بفعل الخط الخارجى لإحدى المساحات دون اعمال لشفافيات الألوان ويحيط تلك المجموعة من المساحات العجيبة إطار ينتمى لإحداها يختارها فتحتضن رفاقها ، ويطوقها بدوره إطار آخر .

وفى النهاية تأتى الحروف غير المشذبة لورقة البردى فتضفى إحساسا بالعضوية يتآلف مع المجموعة اللونية وتتباين مع الطبيعة الهندسية للمساحات ذات الحواف الحادة . .

وأحيانا وعلى البرديات نجد ما يشبه المنظر الطبيعى بالحقول والبيوت والأنهار والجبال تتوجها بالسحب البيضاء . .

وأحيانا أخرى نرى هيئة المدينة بما فيها من هندسيات صورت بعين الطائر أو الخارطة الجوية لبقاع مجهولة أو أحيانا تتجمع المساحات داخل شكل بيضاوى تاركة الخلفية بلون البردى وتقوم مجموعة أخرى على تنويعات وحدة (المفروكة) وهى الوحدة الشهيرة فى الفن العربى الإسلامى والتى تقوم على مربع تمتد أضلاعه بالتتابع وبالتساوى فتشكل وحدة المفروكة بأبعادها الديناميكية الناتجة من التكرار المتتابع على نسق رباعى . .

وفى دليل معرضه الذى أقامه عام ١٩٨٢ م . . بباريس (ص ٤) نجد عملا فريدا على البردى مكونا من حروف عربية خطية أكملت بمساحات دائرية ملونة تقوم بدور التنقيط للحروف وفيها نلحظ تأثيرا

مباشرا ، للفنان «بول كلى» ، وتأثيرا آخر ، غير مباشر للفنان يوسف سيده الذى يضعه آدم ، ومعه كل الحق ، على رأس الفنانين الذين تعاملوا مع الحرف العربى فى صياغة جمالية معاصرة . .

ودخل آدم ليحضر شيئا ـ فوجدتنى أعبث بمجموعة من المسبوكات البرونزية الجميلة لمنحوتاته ومن بينها واحدة على هيئة شخص ارتفاعه ثمانية سنتيمترات تقريبا كان محشورا بين فكى «المنجلة» فوجدتنى أحرره من براثنها وأضعه مع زمرة أخرى من البرونزيات على سطح أبيض مستمتعا بظلالها الممتدة عليه ، فدخل آدم واعترفت له بخجل أنى صفقتها لأننى لم أستطع أن أقاوم . وسألته : هل تستنسخ من تلك الأعمال ؟ قال نعم ، بأعداد محدودة . .

سألته : . . لماذا لا تقيم معرضا بالقاهرة ؟ . . فقال : بعد زمن قليل ! وفسر ذلك بقوله إن «الناس فى مصر» يتوقعون منه شيئا كبيرا بعد أن قضى فى فرنسا هذا الوقت الطويل . . . «وتحول الإمكانات دون نقل أعمالى الكبيرة إلى القاهرة لأقيم معرضا مشرفا يمثلنى . ولذلك أتردد فى عمل معرض هناك . . » .

قلت : أشفق عليك فأنت مفرط فى التواضع ، كما أومن أن قيمة العمل لا تكمن دائما فى حجمه الفعلى ، بل بحجم تأثيره فى المشاهد الواعى وفى عمق علاقاته ولذا فأنا أدعوك أن تحضر عددا من التماثيل البرونزية الصغيرة وأن تقيم بها معرضا بالقاهرة ، وقال موافقا إنه يتمنى منذ زمن أن يقيم معرضا فى القاهرة ، وأنه ربما يكون الأوان قد آن لذلك .

وفجأة أسألـه . . : من هم أحب الفنانين إليك ؟ . .

قال بلا تردد (برانكوزى) . . قلت وماذا عن (جياكوميتى ، وزادكين ، وابستين وهنرى مور) ؟ الذين أرى أن أعماله تنتمى إليهم أكثر من انتمائها إلى (برانكوزى وكالدر) . .

قال : لا ـ كلهم ممتازون ، . . ولكن برانكوزى لا يقارن بهم ـ إنه أحسن نحات فى (ولم يكمل عبارته) ثم استطرد يقول : إنه لم يدخل كغيره فى تيارات السيريالية والتكعيبية . . بل صنع عالمه بنفسه . قلت طبعا مر فى هذين الاتجاهين قبل بلورة أسلوبه المميز المختزل قال : أجل ، لكن لم تنعكس على أعماله الأخيرة بينما نرى عند هنرى مور آثار صور وهيئات العظم والخشب الجاف والزلط الخ . . قلت ـ ولكن برانكوزى أيضا يقلد الطبيعة عندما يعمل (بيضة) مثلا كل الحكاية أنه أى (برانكوزى) اختار الأصول المصقولة ، بينما اختار «هنرى مور» الأصول الخشنة من العناصر الطبيعية فى الأغلب . أليس كذلك ؟

قال «نعم ولكن المهم أن : برانكوزى وصل إلى قمة التبسيط ، وهنرى مور نفسه قال هذا»وقال إن البيضة التى عملها برانكوزى تمثل نهاية فى اتجاه التبسيط وأنه لن يأتى من يضيف عليها فى هذا الاتجاه» .

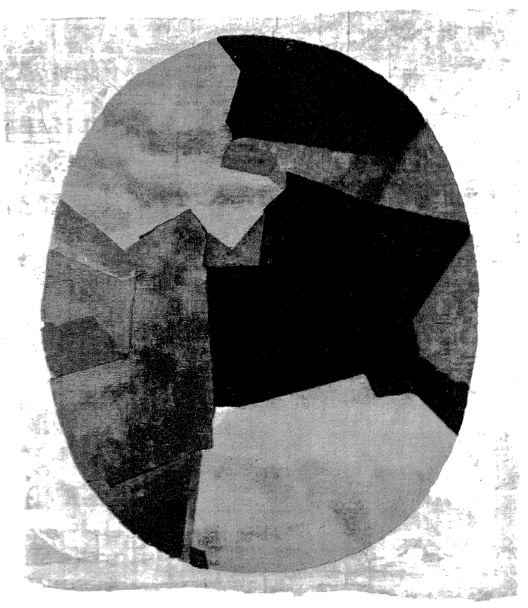
ثم أضاف آدم : «إسمع ، المهم حقيقة هو أن هنرى مور وغيره يعبرون عن الطبيعة ، كل بأسلوبه . ولكن برانكوزى منفرداً عمل ما هو متواز مع الطبيعة ، وهذا فى رأيى أعمق كثيرا جداً» .

وانتهى الحديث دون أن أفهم على وجه التحديد مقصده بهذه النقطة الهامة .

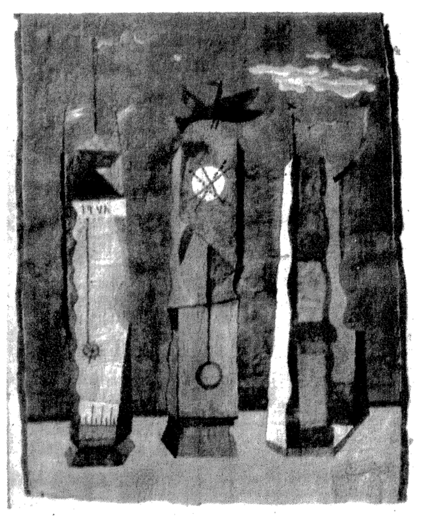
أجل لقد كنت لحوحا فى محاولتى الدخول فى أغوار آدم حنين ، وفى إثارته ليفصح عن أسرار إبداعه ، ومثيراته ومفجرات ملكاته ولكن بحب المقدر المتذوق الراغب فى التنور . . وانقطع الحديث ولكن صداه لم ينقطع ، فالحوار مع فنان صادق يعيش لفنه الذى يغلب عليه حياته يثير فى السائل أكثر بكثير من مجرد الإجابات المقتضبة . .

القاهرة : د. مصطفى الرزاز

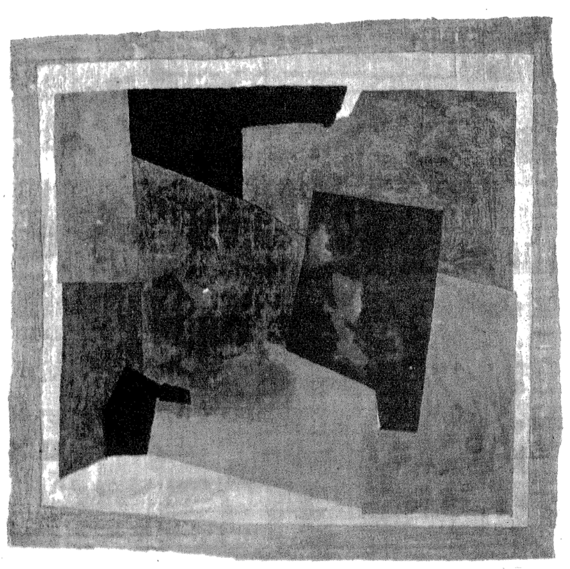
آدم ...
والنظام الخفي



رسم علي البردي



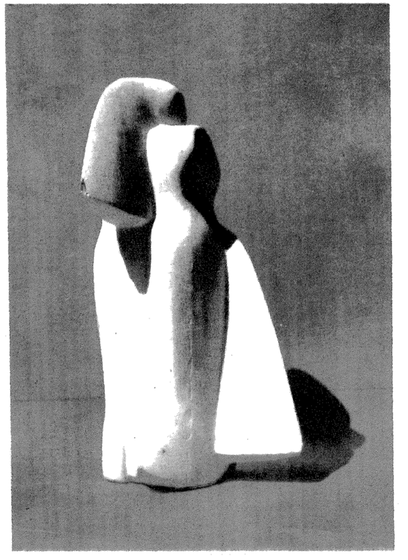
البندول الثابت ـ ألوان مائية وأكاسيد على ورق بردى .



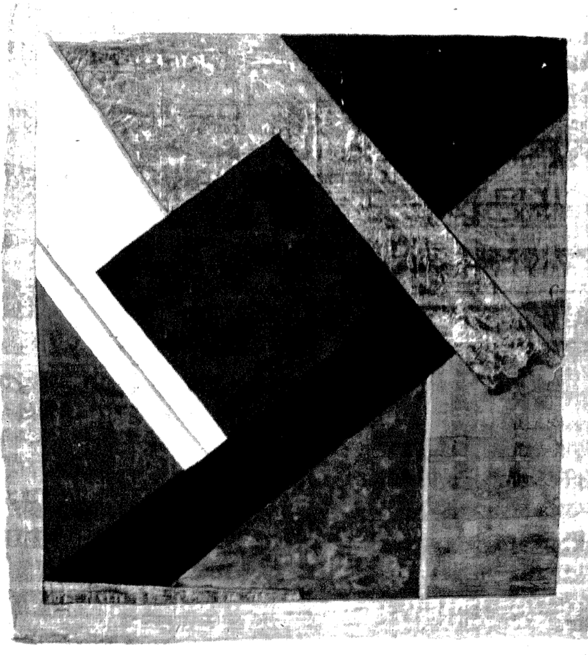
رسم علي البرذي



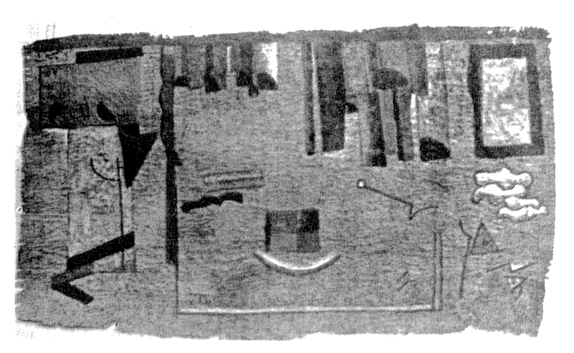
رسم على البردي



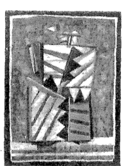
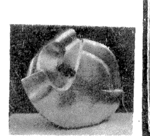
من الأعمال الهامة للفنان آدم حنين



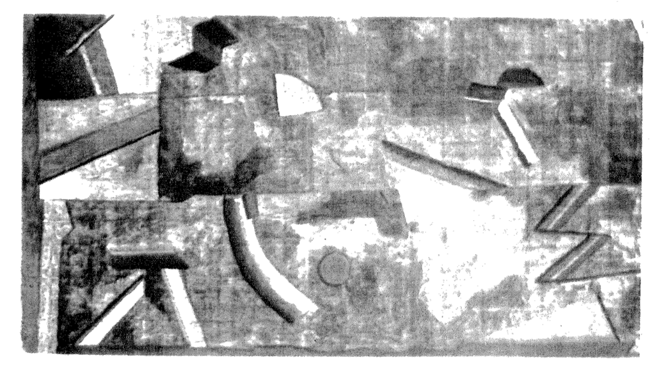
کولاج



رسم على البردى

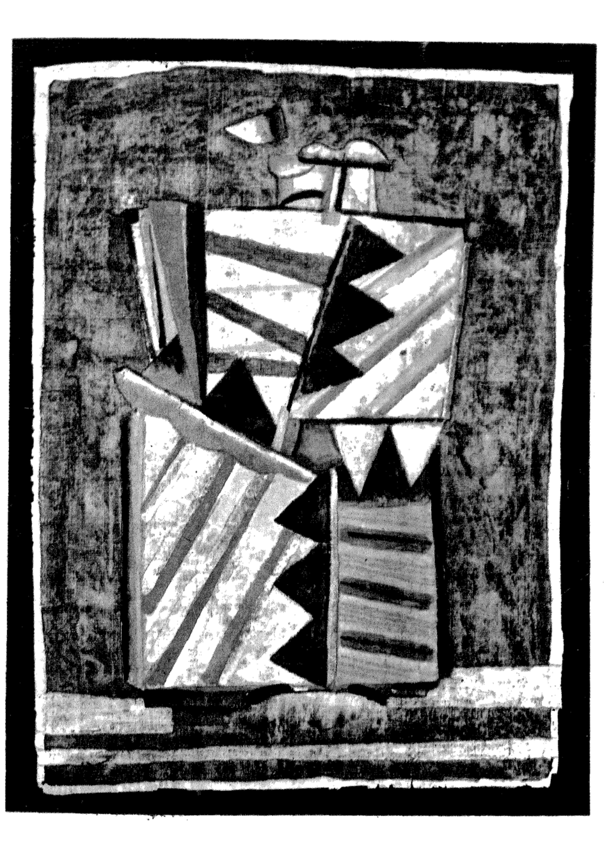
صورتا الغلاف لأعمال الفنان



جزء تفصيلي من لوحة مرسومة على ورق البردى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٦١٤٥ – ١٩٨٥



العددالثانى عشر • السنة الثالثة
ديسمبر ١٩٨٥ - ربيع أول ١٤٠٦



مجلة الأدب والفن



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر

العدد الثاني عشر • السنة الثالثة
ديسمبر ١٩٨٥ - ربيع أول ١٤٠٦


تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت ٦٠٠ فلس - الخليج العربى ١٤ ريالا قطريا - البحرين ٠,٨٧٥ دينار - سوريا ١٤ ليرة - لبنان ٨,٢٥٠ ليرة - الأردن ٠,٩٥٠ دينار - السعودية ١٢ ريالا - السودان ٢٣٥ قرش - تونس ١,٢٨٠ دينار - الجزائر ١٤ دينارا - المغرب ١٥ درهما - اليمن ١٠ ريالات - ليبيا ٠,٨٠٠ دينار .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد . و ٢٨ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولارا .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - ص.ب ٦٢٦ - تليفون : ٧٥٨٦٩١ - القاهرة .

الثمن ٥٠ قرشا

المحتويات

○ الدراسات

اوربا العنف والتعصب في رواية «المرفوضون»	د. عصام بهيّ	٧
مذكرات الصوفى بشر الحافى لصلاح عبد الصبور	د. يسرى العزب	١٧
وظيفة الشعر فى سيرة «الزير سالم»	د. مدحت الجيار	٢٣

○ الشعر

هموم صبى من الريف	كمال نشأت	٣١
مرثية	ملك عبد العزيز	٣٢
أغنية للقلب الغرير	حسن فتح الباب	٣٤
العشاق لا ينتظرون	عبد اللطيف أطيمش	٣٥
ثلاث صور	محمد على الرباوى	٣٦
حديث شخصى جداً	عزت الطيرى	٣٧
سيد السفن	محمد عمار شعابنية	٣٩
دورة الغيم	عبد الحميد محمود	٤١
فى انتظار الشمس	أحمد محمود مبارك	٤٢
قرية لم تمت بعد	محمود عبد الحفيظ	٤٣
الغيوم	بدوى راضى	٤٤
لو تهجرنى يا وجهى القديم	فؤاد سليمان مغنم	٤٥
حكاية الياسمين	شريف عبد القادر	٤٧
هجير	منير فوزى	٤٨

○ القصة

رفرفة الحمام المشتعل	إدوار الخراط	٥١
الولادة = الموت	جهاد عبد الجبار الكبيسى	٦٠
المفك	أمين ريان	٦٦
أرض الغربة	يوسف أبو رية	٧٠
الكلمات المتقاطعة	إبراهيم عبد المجيد	٧٤
الكاتبة	محمد غرناط	٧٧
الأرتطام بوجه النافذة	محمد المنصور الشقحاء	٧٩
عنتر	فؤاد حجازى	٨٠
حوار منتصف الليل	على عيد	٨٢
اللعب بالنار	أحمد كامل	٨٤
كانت هناك امرأة	ميسلون هادى	٨٦
وجهك وأطفالى وغصن الزيتون	نعمات البحيرى	٨٩
سبع البرارى	نبيلة الزين	٩١

○ المسرحية

اختصر من فضلك	ترجمة : محمود فكرى	٩٣

○ أبواب العدد

طه حسين فى ذكراه (شهريات)	سامى خشبة	١٠٧
ليلة العاصفة (متابعات)	رجب سعد السيد	١١١
قراءة فى مسرحية ليل وفانوس ورجال (متابعات)	محمود عبد الوهاب	١١٧
اصيلة قرية تتحدث لغة الفن (متابعات)	نازلى مدكور	١٢٠
محمد حجى والخيارات الثلاث (فن تشكيلى) (مع ملزمة بالألوان لأعمال الفنان)	محمود بقشيش	١٢٤

كشاف «إبداع» لعام ١٩٨٥



الدراسات

- اوربا العنف والتعصب في رواية «المرفوضون» — د. عصام بهي
- مذكرات الصوفي بشر الحافي لصلاح عبد الصبور — د. يسرى العزب
- وظيفة الشعر في سيرة «الزير سالم» — د. مدحت الجيار



دراسة

أوربا العنف والتعصّب في رواية "المرفوضون" لسعدى إبراهيم

د. عصام بهي

ليس من شك فى أن تجربتنا مع أوربا ، التى مرّت بمراحل عدّة ، منذ الحروب الصليبية ، فعصور الاستعمار ، حتى تجربتنا الحضارية الحاضرة ــ تشكّل جانبا لا يستهان به (بل ربما كان الجانب الأبرز فى كثير من الأحيان) من تاريخ التجربة الحضارية فى هذه المنطقة .

ويشهد على حيوية هذه التجربة ما تركته من بصمات على حياتنا ــ أولا ــ فى كثير من مجالاتها ، وما تركته أيضا من آثار تعدّ اليوم معالم بارزة فى مجال الإنتاج الأدبى والفكرى . ومن ثَمّ فإن تجاهل دراسة جوانب هذه التجربة ــ على كل صعيد ، فنى وفكرى وأدبى بل حتى اجتماعى ــ هو وضع للرؤوس فى الرمال !

وتشكّل الرواية العربية التى تدور أحداثها فى أوربا إسهاما مهما فى هذا الحقل ؛ فهذه المجموعة من الأعمال ، بداية من «أديب» طه حسين و «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم حتى هذه الرواية التى بين أيدينا ، جزءٌ مهمّ وحيوىّ من إنتاجنا الروائى أولا ، ثم هى ــ فى الوقت نفسه ــ إسهام فكرىّ لا يقل أهمية ، ولو على الصعيد الفردى ، فى بلورة فكرة الاتصال بأوربا ؛ فأهميتها الفكرية ــ إذن ــ لا تقل بحال عن أهميتها الفنية التى احتلت بها ــ فى الغالب ــ مكانتها فى أدبنا الروائى .

ورواية الكاتب الجزائرىّ سعدى إبراهيم (الشركة الوطنية ، الجزائر ١٩٨١) واحدة من هذه الروايات العربية التى تدور فى أوربا ، وإن تكن ــ كما سترى ــ تقدم وجهاً جديداً لأوربا ، عالجته روايات كتّاب المشرق العربىّ ــ إن صحّ التعبير ــ معالجة فكرية ، لكنها لم تقدمه ــ كما يقدمه سعدى إبراهيم (وأظن غيره من كتّاب المغرب العربى) فى هذه الرواية ــ جوّاً مسيطراً هو المهاد (الطبيعى !)، للرواية ، بل هو يقدمه أيضا فى مسرح مختلف، وبأبطال يبدون مختلفين تماما عن الأبطال الذين عرفناهم فى الروايات السابقة .

ــ ١ ــ

تدور رواية «المرفوضون» فى إحدى المدن الصناعية الفرنسية (فهى ليست باريس طه حسين أو توفيق الحكيم ، ولا لندن الطيب صالح مثلا !) التى يتوافد عليها عمال المغرب العربى ــ الجزائر والمغرب بخاصة ــ بحثا عن عمل،وبطلها ــ اللابطل ! ــ أحمد هو عامل جزائرىّ أمىّ مهاجر إلى هذه المدينة فى سبيل العمل ــ الحياة .

وهو يقابلنا أول ما يقابلنا وقد ركبه القلق الذى ينتابه دائما حين يبحث عن مقهى يشرب فيه مشروبا ، أو يجلس بعض الوقت ! وهو قلق «صار يعتريه بانتظام منذ دخل إلى مقهى رفض خادمه أن يناوله ما طلبه منه مضيفاً له بأنه ليس هناك ما يدعو إلى أن يتأثر شخصيا مادام المقهى ممنوعا عن جميع العرب ، وأنه مهما يكن الأمر ، لا يحق له أن يلومه لأن ما قام به لا يعدو أن يكون تطبيقا للتعليمات التى أصدرها له صاحب المقهى الذى لم يكن موجوداً هناك آنذاك» (ص ٣) .

وزاد توتّره أن دخل مقهى «من النوع الرفيع» ، ولكن الأمر مرّ بسلام على أية حال ، حتى إذا خرج من المقهى دخل محلا اشترى منه «ملفعاً» يقيه البرد ، ولم تردّ عليه البائعة حديثا وديًا عاديا . و «حينما انصرف أخذ يلوم نفسه على مبادرتـه إياهـا بالحديث . لم يكن من عادته محادثة أناس لا يعرفهم . فكّر ، **وهو يلفّ الملفع حول رقبته ، بأن امتناعها عن مكالمته يُعزى بلا ريب إلى كونه عاملا عربيا** ، وسخط ، في قرارته عليها وعلى نفسه . لكن ذلك لم يَشْفِ غليله ، **وعاد إليه ذلك الإحساس الأليم بأنه إنسان غير مرغوب فيه**» (ص ٨ ، والتأكيد ــ دائما ــ من عندى) .

هذا الإحساس بأنه «مرفوض» لم يكن مجرد إحساس ناتج عن الغربة أو حتى عن شعور بالنقص أو الدونيّة ، أو أيّ مشاعر من هذا القبيل ، بل هو إحساس موضوعيّ ، ناتج عن تجارب عدّة عاشها ، وما يزال ، في هذه المدينة ومع أهلها ، وفي أيّ مستوى من مستويات تجربته . وها نحن قـد رأيناهـا في أدنى مستوياتها ، وإن تكن أعلاها نفسيًّا واجتماعيًّا ــ في المقهى ، وسنراها في البيت الذى يسكن فيه ، وأيضا في العمل .

إنه ، إذ يمرّ بمكتبة كبيرة ، يتذكر الأيام التى عمل فيها في هذه المكتبة بـديلاً من فـرنسيّ مخبول ، وكيف كـان صاحب المكتبة يناديه ب «ماكس» **حتى لا يعرف الزبائن أنه عربى** . وساعده أن أحمد لم يكن ذا وجه تتبين من الوهلة الأولى البلد الذى ينتمى إليه ؛ ولأنه كان ــ فوق هذا كله ــ «يتقاضى أجرا يقلّ عن الحد الأدنى المضمون ، أجراً لا يمكن لفرنسيّ أن يقبله إلا إذا كان مصابا بخبل كما هو شأن ذلك الذى عوضه أحمد في عمله [أى حلّ محله] والذى كان اسمه «أندرى» » . وبالرغم من هذا كله فإن «أندرى» حين أخذت حالته في التحسن وأراد أن يستأنف العمل ، استغنى صاحب المكتبة عن أحمد .

ولا تختلف الحال في المصنع الـذى يستقرّ في العمـل به ؛ فالرئيس ينقله من قسم إلى قسم في سرعة غريبة ، وبلا أوامر مفهومة ، وحينما ناداه هذه المرة «كان لا يزال يسير وراءه حينما عادت إليه الفكرة التى أصبحت الآن راسخة في ذهنـه : أن رئيسه يجعله يتخيل نفسه كآلة من الآلات لأنه هو نفسه قد تحول إلى آلة . . » ، أو لأن الرئيس يريد أن يشعره أنه مجرد «شيء» في المصنع يمكن الاستغناء عنـه في أى وقت لا تستدعى الحـاجة إليه ، وهو ما انتهى إليه الأمر بعد حين .

أما في البيت ، فله جارة فرنسية عجوز ، قاتل زوجها في الجزائر حتى قتله أحد رفاقه لأنه ثار على هذا الرفيق وهو يفرغ سلاحه في قتل بلا هدف أو تمييز ، لكنها ــ بطبيعة الحال ــ لا تعرف هذا ، بل هى قد وقَر في نفسها أن الجزائريين قتلوه ؛ فهى تعيش على وهم بطولته ، وعلى كراهية العرب . ولا تجد مَنْ تفرغ فيه هذه الكراهية إلا أحمد ؛ تسبب له المتاعب ، وتثير عليه مديرة البناية التى يقيم في إحدى شققها ، وتصرّ على أن يغادرها ، فيوشك أن يفعل ، لولا موته .

وهكذا يعيش هذا المهاجر الجزائرى ــ وغيره من أمثاله ، من المغـرب العربى بعـامـة ــ حيـاتـه بـين بـراثن الكـراهيـة والرفض ؛ حياة غير آدمية إلا في حدّها الأدنى تماما . فحياته بين المصنع في عمل مرهق ، أو البيت في إعداد طعام يتكون دائما من البطاطس وشريحة من اللحم ، أو في نوم يمكّنه من مواصلة العمل المرهق في اليوم التالى ، ليلا أو نهاراً . ومتعة حياته كلها تنحصر في الجلوس على مقهى يشرب شيئا ، أو الذهاب إلى سينما تعرض أفلاما عربية قديمة لفريد الأطرش ! أو تقدم أفلاما جنسية ! وحتى حين اصـطحب بائعـة هوى انتهى الأمـر إلى تصرفها معه بأسلوب شائن ، فضربها !

إنها حياة قاسية ، مملّة ، تافهة ، تستلب من الرجل عقله وروحه ، وتمنحه ــ في المقابل ــ مـا تحيطه بـه من الكراهيـة والرفض !

حتى هؤلاء الذين حاولوا أن ينخرطوا في هذه الحياة ، وهذا المجتمع ، نهائيًّا ، فتزوجوا وأنجبوا ــ جنوا ــ في النهاية ــ على أنفسهم ، وعلى زوجاتهم ، وعلى أبنائهم . فأحمد يـزور أحد الجزائريين ، تزوج من فرنسية في وقت سابق ؛ فإذا هى معه في فقره ، وأبناؤه أشبه بالمشـردين : الولـد يدخن ، عـلى صغر سنه ، ويضرب معلمه فيطرد من المدرسة ؛ والابنة الكبرى ــ على الرغم من جمالها الرائع ــ ذات نظرة «شرسة تشوبها مسحة من الفضـول كأنها [إذ تنـظر إلى أحمد] تتفـرج على حيـوان غريب ، موضوع داخل قفص . كان كلما التفت إليها ، وقع على جمالها الأسر ، وعلى تلك النظرة المهينة التى تألم لها كثيرا» ؛ إنها ــ في بساطة ــ غريبة عن القومين اللذين وُلدت بينهما !

هؤلاء المهاجرون المرفوضون هم فوق هذا كله بلا حماية من أحد أو من نظام ؛ فهم ــ في العمـل ــ بين أيـدى أصحاب الأعمال يبقونهم وقت الحاجة إليهم ، حتى إذا جـاء من يحل محلهم من الوطنيين ، أو اضطرت الظروف إلى الاستغناء عن أحد ، كانوا أول من يستغنون عنهم . وفي المنازل يعيشون هدفا أيضا للرفض والكراهية ، كما في حالة «مارى» ، جارة أحمد في السكن ، التى لا تـريد أن تعتـرف للناس أو لنفسهـا ــ على الأقل ــ بالخطأ الذى شكّل حياتها كلها ، بين زوجها البطل المزعوم «برنار» ، و «جان» الإرهابى الوغد ، الذى شكّل حلم

القوة حياته ؛ فإذا «ماري» تفرغ عقدة حياتها في الكراهية ، ولا تجد لكراهيتها ــ ومن ثَمّ لمخاوفها ــ إلا أحمد . أما «جان» نفسه فقد عمل ــ بعد عودته من الجزائر ــ مديراً لبناية يقيم بها العرب المهاجرون ، الذين طالبوا بأن « . . نغيّر لهم الأغطية مرتين كل شهر وألا ينام أكثر من واحد في حجرة واحدة لأنهم يدفعون أجوراً مرتفعة كما يقولون . . » ، فيرفض جان هذه المطالب ؛ وحين فصل المعنيون « . . النزول إلى الحضيض» ــ كما يقول جان ــ واستجابوا لمطالبهم ، قدم استقالته !

حتى هؤلاء الذين لا يحملون لهم حقداً أو كراهية ، بل ربما كانوا يحملون ودًّا واحتراما ، لا يستطيعون عمل شيء ، كالسيدة «سوزان» التي تدير البناية التي يقيم بها أحمد ، تدفعها الشكايات المستمرة والملحة للسيدة «ماري» ، والظروف التي وُضع أحمد فيها ، إلى أن تطالبه ، في لطف ولكن في إلحاح ، بالبحث عن سكن .

أمّا البوليس ــ ملاذ الأمن للجميع ، وطنيين وغير وطنيين ــ فهو يلعب الدور الحاسم في حياة أحمد ، أو موته ! وهو دور يُعدّ أشد الأدوار جميعا عبثية وبُعْداً عن المنطق والعقل ، فقد كان أحمد عائداً إلى بيته في الليل ، وإذا بفتاة تقترب منه لاهثة تسأله أن يساعدها في الوصول إلى أحد المنازل ، فيوصلها دون أن يستفسر عن الأمر . وحين وصلت إلى حيث تريد عرف أن رجالا من البوليس اعتدوا عليها . وقابلوه في طريق عودته ، وفتشوه ، واستجوبوه ؛ وبالرغم من إنكاره معرفة أي شيء أو رؤية أي شيء ، أروه «شيئا قليلا مما ينتظره في حالة ما إذا فتح فمه القذر» ، وكان هذا «الشيء القليل الذي أظهروه له مما ينتظره في حالة ما إذا فتح فمه ، عبارة عن سيل من الضربات في جميع أنحاء الجسم بقبضات اليد وبالأرجل والهراوات حتى طرحوه أرضا . . » . وقد استطاع ــ بجهد خارق ــ أن يتماسك حتى وصل إلى البيت ، وأخفى ــ بطبيعة الحال ــ عن سوزان السبب الحقيقي لما به ، لكنه لم يلبث أن لفظ أنفاسه بعد يومين . وحين جاء أحد رجال البوليس الذين اعتدوا عليه ــ حين أُبلغوا بالوفاة ــ وتعرّفه «قمع اندهاشه وجعل ملامح وجهه تبدو محايدة» ؟!

هذا الحدث الذي يشكّل حاضر الرواية ، يصحبه حدث آخر ، ماض ، يدور على أرض الجزائر . وهو يمثّل حدثا ــ تجاوزاً ؛ لأنه مجموعة من الأحداث التي قد تبدو متناثرة ، نجمعها من ذواكر الشخصيات ، العربية أو الفرنسية التي عاشت هذا الحدث أو سمعت به وأثّر في حياتها ، أو من خطابات «برنار» إلى «ماري» . ولكنها جميعا تجتمع حول محور واحد ، هو ما قابل به المستعمر الفرنسي صمود شعب الجزائر من جبروت ووحشية ، يخفيان ــ مع ذلك ــ جبنا واستهتاراً لا حدّ لهما .

\- ٢ -

أحمد ــ كما رأينا ــ عامل جزائريّ ، أميّ ، نزل فرنسا بحثا عن العمل في سبيل الحياة ، تدفعه إلى ذلك ظروف الحياة القاسية في الوطن ، ويبدو ــ أيضا ــ أنها كانت خطة المستعمرين لاستغلال الأيدي العاملة ، والعقول ، في الدول المستعمرة ، بأجور رخيصة ، لتسيير حركة العمل في مجالات إنتاجها . فقد تزوج والد أحمد من امرأة ثانية لمرض الأم ، ولكن الأب سبق إلى الموت ، وتكفل العم بالأم وابنيها ، وكان للعم عشرة أبناء ويعمل عند أحد المستعمرين . وما إن بلغ أحمد الخامسة عشرة حتى أرسله عمه إلى فرنسا ، وعاد بعد سبع سنوات ليرى مظاهر الخراب التي تركها الفرنسيون في قريته والقرى المجاورة ، وليتزوج أيضاً ؛ فأنجب ولداً تركه مع زوجته في الجزائر بعد الاستقلال . ولم يعُد إلى الجزائر أبداً بعد ذلك ؛ فحين فكر في العودة تلقى رسالة تحمل خبر موت ابنه !

وهكذا عاش حياته في فرنسا ؛ حياة خالية من البهجة أو المعنى أو الأمان ؛ ينتقل من عمل إلى عمل ، ومن مسكن إلى مسكن ، ومن بؤرة كراهية ورفض إلى بؤرة أخرى للكراهية والرفض ، فكان في حالة دائمة من الشعور بالملل وانعدام الجدوى ؛ حالة دائمة من الاغتراب . لكنه ــ مع هذا كله ــ ظل متماسكا ، في أبسط حالات التماسك ، على الأقل ؛ فقد واصل «العيش» و«العمل» ، ولم ينتحر أو يجنّ أو يدمن الخمر ، كما فعل كثيرون غيره . بل لقد أصيب يوما بهذه الأمراض ــ وكان لابد أن يحدث ــ التي تتعاور أمثاله ، من الحياة المشردة ، وإدمان السكر ، لكنه تمكن ــ أخيراً ــ من التغلب عليها ، بالرغم من أنه كان لا يزال يعيش في الظروف نفسها التي أدّت به إلى ذلك . فالعم عليّ ــ الذي كان زميل أحمد في السكن الجماعي لفترة ، ثم مات ــ «كان يعتقد بأن أحمد كان مريضا بمرض عرف كثيرا ممن أصيبوا به ، بعضهم شفوا منه والبعض الآخر لازمهم طوال حياتهم ، وهؤلاء عادة ما يموتون في محطات السكك الحديدية أو في (المترو) عندما يكون الفصل شتاء أو على ضفاف الأنهر عندما يكون الفصل صيفا . كان يعرف بأن سكان تلك الغرف الضيقة والمهترئة كانوا يضيقون ببعضهم البعض ، بل ويتبادلون حقداً لا هوادة فيه وأنهم لا ذنب لهم في ذلك ، فهم محشورون هناك ، كالسمك داخل علبة سردين ، منذ أعوام ، بحيث أن لا أحد منهم يستطيع أن يختلي بنفسه إلا في المرحاض» . ولكن العم

عليّ ، الذى وضع يده على الداء ، لم يعمل حسابا لاحتمالات أخرى ؛ كالضياع الذى عاشه عيسى ، صديق أحمد ، الذى جُنّ ، أو موت العنف غير المسوّغ ولا المفهوم الذى أودى بحياة أحمد .

فَدَاءُ أحمد وأمثاله ــ كما أشرت ــ هو حالة الاغتراب ، والشعور بفقدان القيمة والمعنى ، والتمزق بين الوطن المتروك لأنه لا يوفر سبل حياة كريمة أو فرص عمل لأبنائه ، والوطن المنتحل الذى لا يقبل أن يضمهم فى عضويته الكاملة ، فيظلون خارج دائرة المواطنة ، ومن ثَمّ خارج دائرة «الحياة» والأمان . بل أكثر من هذا يزرع هذا الوطن المنتحل فى نفوسهم الحقد ، ليس ضد مستغليهم ــ أو ليس ضدهم فحسب ، بل بين كل واحد منهم والآخرين ، لما هم فيه من ضيق وهمّ وملل ، بسبب الضيق فى السكن ، والمتاعب فى العمل ، والعجز عن أى عمل إيجابىّ يغيّر حياتهم ، وفقدان حتى سبل التفكير أو المتعة .

وقد وصف لهم العمّ علىّ نفسه الدواء ، حين «حاول إقناعهم بضرورة النضال داخل النقابات العمالية ، فكان يقول لهم بأنه لن يستطيع الواحد منهم أن ينجو بنفسه إذا لم يتضامن مع الآخرين» . غير أن الشعور بالغربة والضعف ، وربما الخوف والأنانية أيضاً ، كانت تقف دونهم واتخاذ هذا الموقف الإيجابى : « . . وكانوا يردّون عليه بأنهم أرباب عائلات ويعيشون فى بلد أجنبى وأن أصحاب المصانع التى يعملون بها بإمكانهم أن يلقوا بهم فى الخارج متى يشاءون» .

ويزيد داءَ أحمد تمكُّنًا حساسيتُه ، ورقته ، وعزوفه عن العنف ، وميله إلى الوحدة ، وذكاؤه ، وميله إلى التسامح والسلام . فهو لم يبدأ «مارى» أبدا بهجوم ؛ وبالرغم من كراهيتها إياه ، وعلمه بذلك ، تنتابه أحاسيس نبيلة حين تأتى إليه بادئة قولها ب «لقد فكرت أنه بإمكاننا أن نتفاهم فى نهاية الأمر بدون خصام» ؛ فيردّ عليها قائلا «لقد فكرت دائما بأنه لا مبرر لخصوماتنا» ، ولكنه يفاجأ بأن «التفاهم» عندها لا يعنى أكثر من التسليم لها بصدق أوهامها ، وقبول هذه الأوهام بوصفها قضية مسلمة لا سبيل إلى الشكّ فيها ، ومن ثَمّ قبول ما يترتب على هذا التسليم من شروط ؛ فيناقش أوهامها فى أدب جمّ ، حتى يعرف يقينا أنه لا سبيل إلى تحطيم أوهامها داخل نفسها ، فينتظر حتى تتمّ كلامها ويغلق بابه !

ونرى كم يلوم نفسه على بدئه حديثا ودّياً مع بائعة لم تستجب له ، وكيف دفع القسط الأكبر من تكلفة نقل جثمان العم على إلى الجزائر ، وكيف دفعته الشهامة لتوصيل الفتاة التى اغتصبها رجال البوليس إلى مأمنها ، فيدفع حياته ثمن شهامته .

غير أن هذه الصفات فى مجتمع يناصبه العداء والرفض والكراهية تتحول به إلى شخصية سلبية تماماً (وهو ما دعانا إلى وصفه ب «اللابطل») ؛ إذ نجده طوال الرواية يتخذ مواقفه ردّ فعل لتصرفات الآخرين ، دون محاولة واحدة جادة لـ «ارتكاب !» فعل إيجابى واحد . فعمله فى صمت ، ورفضه فى صمت ، وملله فى صمت ، وعداؤه فى صمت ، بل احتجاجه فى كثير من الأحيان يكون فى صمت ؛ إنه يختزن فى داخل نفسه الأفعال التى يتلقاها من الخارج ، وحتى ردود أفعاله إزاءها ؛ فتتراكم تراكما يكاد يقنعنا بأنه ، لو لم يعتدِ عليه رجال البوليس ، ولو لم يكن على هذه الدرجة من السلبية ، لانتحر ، أو لارتكب أى فعل عنيف يخفف به الضغوط المتراكمة فى نفسه . لكنه لا يفعل ، لهذه السلبية المفرطة فيه ، أو لأنه ــ كما يدعى مرة ــ «قدرىّ» ؛ فالعم على «لم يستطع إقناعه بجدوى العمل السياسىّ لأنه كان يؤمن بالقدر» . وليس «الإيمان بالقدر» هنا ــ وفى حياتنا كلها فيما يبدو ! ــ إلا الركون إلى التراخى والسلبية ، والرضا بما يطوقهم به غلاة الاستغلال والممارسات الاستعمارية والعنصرية فى صلف من قيود ، تجعلهم ــ من جديد ــ يقبلون الذل والمهانة ، بل الاستعباد ! دون أن يقوموا ــ ومنهم أحمد ــ بفعل إيجابى (سَمِّه سياسيًّا . . أو ما شئت من أسماء !) يرفع عنهم ما هم فيه . بل إن الواحد منهم لا يفكر فى العودة فتيًّا ، قادراً ، ليسهم فى بناء بلده لتتحول إلى الوطن الذى يحلم به . هذا كله فى الوقت الذى لا يفكر فيه الوطن الأم نفسه فى عمل إيجابىّ أيضا يحمى به هذه الطاقات حيث هى ، أو يفتح لها آفاق العمل الجاد المنتج ، وآفاق الحلم فى مستقبل حرّ كريم .

إن أحمد ، بما يعبر عنه ، مشتبكا مع الظلال التى يلقيها على حياته ومصيره المصير الذى ينتهى إليه صديقه عيسى أو صديقه الآخر الذى تزوج بفرنسية ــ يرسم صورة قاتمة لحياة هؤلاء المهاجرين الضائعين فى غربة جسدية وروحية وعقلية ، والضائعين بين كراهية «مواطنيهم الجدد !» ورفضهم لهم من جهة ، وتلهى الوطن الأم عنهم وعن مصائرهم عن إهمال أو تراخٍ أو لا مبالاة !

ــ ٣ ــ

وفى المقابل نجد شخصية «مارى» ، التى أحبت زوجها فأوقفت حياتها عليه فترة ــ أيا كانت فهى مجرد فترة ــ استسلمت فيها لأحزانها ، ولطقوس هذا الحزن الليلية ؛ لكنها تنتهى إلى الشعور بأنها لم تعد تحبه ، وهو ما يسبب لها

أزمة ، فلا تكاد تجرؤ على مصارحة نفسها بهذه الحقيقة . فحين تقول لصديقتها «لينا» : لا أحد يفهمني ، تقول «لينا» لنفسها ــ أو يقول لنا الكاتب :

لم يكن ذلك صحيحا لأن «لينا» كانت تفهمها أكثر مما كانت تظن . كانت تعرف بأن غرض صديقتها هو أن تذكرها بأنها لم تعش أبد الدهر وحيدة ، وأنه كان لها زوج أحبته وضحّت بشبابها وفاء له ، وأنها ستظل امرأة شقية إلى آخر حياتها . لقد قالت لها ذلك عدّة مرات ثم صارت تعبر لها عنه بهذا المشهد الذى اقتنعت بأنه صار يمثل بالنسبة لها شيئا أشبه ما يكون بطقس دينى من الواجب أن تقوم به من حين لآخر بمحضر أحد يكون شاهد عيان عن حبها الخالد لزوجها الميت . بيد أنه فى المدّة الأخيرة بدأت تراودها فكرة سببت لها وخزاً فى الضمير ، ذلك أنها لا تريد أن تشك فى صدق عواطف صديقتها ، ولكن فى ذات الوقت لم تعد تصدق بأنه بإمكان المرء أن يظل يتعذب لحادثة مهما كانت قساوتها ، بعد أن يمضى عليها العديد من السنوات . **فكرت بأن «مارى» إنما تتألم فى واقع الأمر ندماً على كونها أضاعت حياتها فى اجترار آلامها الأولى ، وأنه يصعب عليها فقط أن تعترف الآن بهذه الحقيقة ، وأنها لم تعد تحب فى الواقع «برنار» .**

لقد نقلت هذه الفقرة كاملة ــ على طولها ــ لما تحمل من دلالات على تكوين هذه الشخصية المعقدة ، شخصية «مارى» . فهى ــ من جهة ــ تريد أن تعطى لنفسها وضعا خاصا ، ذا ماضٍ وحاضر ومستقبل « . . أنها كان لها زوج أحبته وضحت بشبابها وفاء له ، وأنها ستظل امرأة شقية إلى آخر حياتها » . وهى ــ من جهة أخرى ــ أسلمت نفسها ــ لفترة ــ لوهم رومانسىّ ظنت أنه يمكن أن يعطيها هذا الوضع المتميز ولو نفسيا ؛ ولهذا كانت تحرص على أن تقوم بهذه «الطقوس» ، طقوس الحزن ، « بمحضر أحد يكون شاهد عيان على حبها الخالد لزوجها الميت » . بل فى هذه الفقرة ــ أكثر من ذلك ــ أن إيمان «مارى» بما تفعل قد اهتزّ ، أو حتى فُقِد ! وأنها إنما تفعل ما تفعل حماية لوضعها الذى تفرضه ، أو تستدرّه من المحيطين بها ، وحماية لنفسها من الانهيار الشامل ، إذا هى صارحت نفسها بحقيقة أنها لم تعد تحب «برنار» ، أو أنها أضاعت حياتها هباء «فى اجترار آلامها الأولى» . إنه لون من خداع الذات ، يبدأ حماساً مندفعاً ــ ربما عن إيمان صادق ــ لكنه لا يلبث أن يفقد مسوّغاته الواقعية ، ولا تبقى إلا المسوّغات النفسية لمجرد الحفاظ على الذات !

والأكثر دلالة فى تكوين هذه الشخصية أن نكتشف أن هذا النوع من «البطولة» الذى تحياه «مارى» فى «برنار» لم يكن موجوداً أصلا ؛ لأن «برنار» لم يكن قاتلا محترفا ، من نوع «جان» ، الذى يملأ «مارى» إعجابا ، ولا من نوع سائر الجنود الاستعماريين الآخرين ، بل كان يشعر ــ دائما ، تقريبا ــ أن «الحق فى الجانب الآخر» ؛ وهذا ما لم تفهم فيه «مارى» بطولة ، ولم تفهم مشاعره الإنسانية ، ولا تعاطفه مع أصحاب الحق ، ولا ندمه على قتل غير مسوّغ ولا معقول اضطر إليه ، ورفضه الدائم ، واحتجاجه ، على القتل العشوائى . وظلت ــ بدلا من ذلك ــ تتصور فيه «جان» آخر .

وفوق هذا كله ، فقد كان الوهم الذى تعيش فيه «مارى» ــ الذى تحوّل فى كثير من الأوقات إلى حقيقة لا تقبل الجدل ــ هو التكئة التى تستند إليها فى كراهيتها للعرب بعامة ، وللجزائريين بخاصة ، ومن ثَمّ لأحمد بشكل أخصّ . فهؤلاء ــ عندها ــ هم المسئولون عن «مقتل زوجها» و «تحطيم حياتها» ــ بتعبيرها ــ أو هم مسئولون عن «إخفاقها فى الحياة» وعن «حقدها» ، ذلك الحقد الذى «دافعت (عنه) بصوت صريح صادق كصوت من يدافع عن قضية عادلة يؤمن بها حقا» . وقد كانت تؤمن بها حقاً ، بالرغم من أنها لم تعد ــ فى فترة ــ تحب «برنار» ، وهذا ما لم يفهمه أحمد . فحقدها هو الذى يجعل زوجها فى عينيها «بطلا» ، ومن ثَمّ فالعرب «أنذال» ، ويكون الوهم الذى تعيشه «حقا» يستحق أن تضيع فيه حياتها ، و«حق» جان فى إعجابها وحبها أيضاً، كما سنرى ، بما فيه (أو لما فيه !) من قسوة وهمية ، كما يفسر رفضها الدائم لأحمد ، بالرغم من سلوكه الدمث الرقيق ، إلا حين يستثار ، وفوق هذا كله يفسر ، أو يسوّغ فى الحقيقة ، إدمانها الخمر التى تتركها فى حالة مزرية .

ولقد حلمت أن تعاود «الحياة» من جديد يوماً ما ، غير أنها لم تحاول ــ هى الأخرى ــ بل استمرأت هذا اللون الخطر من إيهام الذات ، حتى أورثها الوحدة وإدمان الشراب و «إدمان» الطقوس أيضا . لقد حلمت بأن يملأ «جان» هذا الجانب من الفراش الذى ظل شاغراً من يوم أن سافر «برنار» إلى الجزائر ثم قتل هناك ؛ غير أنها لم تصارحه أو تحاول ذلك ، كما أنه ــ هو نفسه ، كما سنرى ــ لم يكن يصلح «للحياة» على حالته ؛ فلم يحاول واحد منهما أن يعيد الآخر إلى الحياة ، ومن ثَمّ يعيد نفسه ؛ فانتهى الأمر بها إلى الاستسلام إلى «الموت فى الحياة»

وإلى إفراغ عواطف حبّها المحبط فى كلبها العجوز ، وانتهى هو إلى الاستسلام للموت العنيف .

وهكذا لم يكن هذا اللون من «الحياة» ليورثها إلا ما أورثها من الوحدة والإدمان ، ثم الحقد والخوف . والحقد والخوف لم يكونا ليوجها إلا إلى أحمد أو شخص يحمل شخصيته ــ و«جنسيته» . فهو ــ بالدرجة الأولى ، فى نظرها ــ جزائرى ، يثير فى نفسها ــ كلما رأته ، وإن لم تفصح ــ ذكريات القوة والضعف ؛ الشجن ــ الذى انقلب حقدا ، على عصر القوة «الذهبى» للاستعمار ، ثم ضياعه ؛ ذكريات السكن ــ الجسدى ثم النفسى ــ فى جانب «برنار» ثم الضياع بعد مقتله ؛ حياتها الضائعة فى ماضيها وحاضرها بل ومستقبلها ، وما يرتبط بالجزائريين فى ذهنها من «الوحشية» والعدوانية ؟! «إنها أعزل من أى وقت مضى ، وأحمد ، ذلك الجزائرىّ المخيف ، يقيم فى الغرفة المجاورة وقد يتسلل إليها ذات يوم ويقبض على خناقها» . هكذا تتصوره وتتصور قومه ، فلا يكفّ لها عراكه إذا تقابلا ، يزيد مشاعرها التهاباً : «لقد تشاجرا عدّة مرات وتبادلا كلاما لا يمحى من الذاكرة ، كلاماً يولد حقداً من ذلك النوع الذى لا هوادة فيه . . » وكأنها تشعر أن أحمد هو المتنفّس الوحيد لمشاعرها المكبوتة ، أو أن عراكها معه ضرورة من ضرورات «الحياة» التى «تعيشها» !

\- ٤ -

أما «جان» فهو الوجه القبيح ، الآخر ، لأوربا ؛ وجهها الاستعمارى القديم ، الذى أورثها «العنف» الذى أُدمِن حتى صار ضرورة من ضرورات الحياة . إنه لا يستطيع أن يعامل أبناء الشعوب التى كانت مستعمرَة إلا من خلال هذه القوة ، أو حتى أحلامها !

لقد شارك «جان» فى حرب الجزائر ، فكان ــ مع زملائه ــ يوزعون الموت على كل أحد ، ويزرعون الخراب فى كل مكان ، أحيانا لتحقيق أهدافهم الاستعمارية ، وأحيانا أخرى لإذلال الآخرين وإثبات التفوق عليهم ، وفى أحيان ثالثة لمجرد ممارسة العنف ذاته الذى صار عادة ضرورية للحياة ، أو لطرد شبح الخوف من هؤلاء الضعفاء أصحاب الحق !

ولعل موقف «جان» من «برنار» موقف ذو دلالة . وبالرغم من أن «جان» كان مرتبطا «بمارى» ــ ولو ارتباط العادة أيضا ــ فإنه لم يَحْكِ لها أبداً كيف قتل «برنار» ، ولم يكشف لها أنه هو نفسه الذى قتله :

« . . لقد تذكر بوضوح تام كل ما حدث فى ذلك اليوم من أيام الصيف القائظة فى إحدى القرى الجبلية والمعزولة . فى ذلك اليوم كان يزرع النار فى مجموعة من النساء والعجائز والأطفال ، انتقاما لمقتل أحد الضباط خلال معركة جرت بأحد الجبال المجاورة ، فسمع «برنار» يتضرع إليه بقوله : كفى أيها الرقيب ، كفى أرجوك ، وراح يهدده ببندقيته أنه سيقتله إن لم يتوقف ، وإذا به يسبقه فى ذلك ويطلق عليه النار برشاشته ويرديه قتيلا ويصيح :

\- أرأيتم ! هذا الأبله أراد قتلى ، رأيتم ، أليس كذلك ؟ كان هو البادىء أليس كذلك ؟ ثم بصق على جثته الدامية وقال فى تأفف : مُتْ أيها الحقير» .

إنه لم يقتله ــ بطبيعة الحال ــ لأنه خاف ــ حقا ــ أن يقتله «برنار» ، لكنه قتل «برنار» لأنه يمثل وجها نقيضا ، لا يحب القتل ولا يمارسه ، وبخاصة هذا اللون من القتل «العبثى» ، الذى لا يحمل معنى أو هدفا ، وفى حرب لا معنى لها ولا هدف . لقد كان «برنار» ــ بتعبير «مارى» ــ «غير موافق» و«خائنا» بتعبير «جان» . وكان هذا يُشعر «جان» وأمثاله بالذنب أو حتى بوخز الضمير ، فلا يجدون ما يتخلصون به من هذا «الذنب» إلا بارتكاب المزيد منه ، أو ــ على الأقل ــ نفى من يذكرهم بفكرة الذنب .

وقد انتهى «جان» إلى قتل «برنار» بعد أن حاول دفعه إلى ممارسة العنف الذى يمارسونه ولو لم يوافقوا عليه . يقول «برنار» لـ«مارى» فى إحدى رسائله إنه كان مع «جان» فى مدينة صغيرة تسمى سيدى عيش «فلقد لاحظ الرقيب «جان» شابا أسرع خطاه حينما رآنا ، فأمره بالوقوف ، غير أن الشاب لم يمتثل ، وراح يركض هاربا ، وصاح الرقيب : أطلق عليه النار «برنار» حتى لا يدور على اليسار ويختفى فى الزقاق . كان بإمكاننا أن نحاصره ونقبض عليه ، وكان بإمكان الرقيب أن يوجه أمر إطلاق النار عليه لأى واحد من رفاقى ، ولكن وجّهه إلىّ عن قصد حتى أقتل» . إن «جان» لا يريد إلا أن يقتل «برنار» ، ويتعود القتل ، ليصبح مثله ، القتل عنده ضرورة وجود ؛ فهو ــ إذ يقتل «برنار» الشاب ــ يربت على كتفه قائلا : «حسنا «برنار» ، لقد أصبحت الآن رجلا بأتم معنى الكلمة وإننى لفخور بك وسيكون الأمر أسهل عليك فى المستقبل كما سترى» ! وحين لا يسهل عليه «الأمر» بعد ذلك ، ويصبح ــ فى رأى «جان» ــ ميئوساً منه ، خائناً ، يقتله ، ربما ليتخلص من «برنار» العبء النفسى الثقيل على قلبه ، والذى يذكّره حضوره دائما بأنه ليس على حق ، وأن الحياة شىء آخر غير القتل . وربما لأنه يقتنع ــ أو حتى يؤمن ــ حقا ــ بأن القتل ضرورة حياة ، أو هو يراه ــ كما يراه أغلب الجنود ــ ضرورة من ضرورات «المهنة» ؛ فهى «كسائر المهن ، وربما

أقدم مهنة عرفها الإنسان ، أقدم من مهنة الدعارة . إنهم يعتبرون أن وظيفتهم هى قتل وإلحاق الهزيمة بالعدو وأن الذى لا تعجبه هذه الحالة ما عليه إلا أن يبحث لنفسه عن مهنة أخرى لا تحتاج إلى إراقة دم» !

وها هو «جان» يمارس «مهنته» بالإخلاص كله ! فيقتل ، ويعتدى على الأعراض ، ويدمر ، وحتى «برنار» لا يشفع له عنده صداقته القديمة فيقتله .

وحين يخرج من الجزائر مع الخارجين منها إلى وطنهم لا يستطيع أن يمارس الحياة الطبيعية ،وأن يتخلص من وَقْر «مهنته» القديمة . إذ يعين حارسا لبناية سكانها من أبناء المغرب العربى الذى كانوا يستعمرونه ، المهاجرين إلى فرنسا ، فيعاملهم وكأنه لا يزال رقيبا فى جيش محتل وكأنهم مجموعة من الأسرى بين يديه . وحين تدفع الضرورة ــ فيما يبدو ــ أصحاب البناية لإجابة مطالبهم المتواضعة يقدم استقالته احتجاجا ! « . . لقد تعلموا الآن كيف يتحدثون عن الحقوق وعن . . لقد كانت المسألة بالنسبة لى مسألة مبدأ . فماذا يبقى لنا إذا كانوا يفرضون علينا قانونهم هنا !؟ هذا لا يمكن أن يحدث معى أنا أبدا . . . ولكن المعنيين فضلوا النزول إلى الحضيض . . . فقدمت استقالتى . . . ليذهبوا جميعا إلى الشيطان . . . هؤلاء الأنذال . . . لكن مهما يكن الأمر فإننى أذقت هؤلاء البونيول مرَّ العذاب . لقد أقمت فى ذلك المأوى نظاما عسكريا حقيقيا . . » .

لقد تشرّب العسكرية الاستعمارية حتى أصبحت تجرى فى دمه لا يستطيع إلا أن يمارسها ، كما تشرّب القيم الاستعمارية التى تنظر إلى غير الأوربين كلهم ، وبخاصة فى آسيا وأفريقيا ، على أنهم شيء غير ذى قيمة ، وأقل إنسانية ، وأن الاستجابة لمطالبهم ــ ولو كانت متواضعة للغاية ــ هى«النزول إلى الحضيض» ، وأن المعاملة الواجبة لهم ، التى يسيرون بها سيراً حسنا ، أن يحول مسكنهم إلى ثكنة عسكرية ، هو حاكمها العسكرى المطلق !

وطبيعى أن مثل هذه الشخصية لا تشعر بالأمان إلا فى ظل العنف وأدواته ، من سلاح أو سلطة ؛ فحين يأتى يوما لزيارة «مارى» فتشكو له ــ كذبا ــ أن أحمد دفعها على السلم فأوقعها ، استثارت حقده الكامن ؛ «ومع أنه لم يكن يحبها [يعنى مارى] كثيرا فإنه لم يُطق أن تتعرض لأذى على يد عربى ، لهذا تملكته حسرة شديدة لكونه لم يكن حاملا معه مسدسه ؛ فهو لا يقوى على مواجهة عربى إلا إذا كان متيقنا بأن الغلبة ستكون إلى جانبه . وربما يرجع إحساسه بالعجز الآن أمام أحمد إلى كونه لم يكن يتعامل مع الجزائريين إلا من خلال الرشاشة كما كان أمره أثناء الحرب أو تحت حماية السلطة كما صار شأنه حينما غدا مديراً لمأوى خاص بالعرب» .

إن مواجهاته لا تكون إلا بفرض ما يريد ، بالقوة أو السلطة ، ومن ثَمّ يعجز عنها إذا فقدهما . ولكنه يضطر إلى هذه المواجهة مع أحمد ــ تدفعه ادعاءاته التى لا تنقطع عن البطولة ، ووضعه الجسدى المميَّز ، ورغبته فى استغلال «مارى» أيضا ــ فيدخل المواجهة متوتراً ، مهزوزاً ، يزيده منها ثبات أحمد فى المواجهة وصدقه أيضا فيما يقول ، فيختبىء وراء اكتشافه كذب «مارى» لكى يتراجع عن العنف الذى يعشقه ولكنه ــ فى هذا الموقف ــ يعجز عنه ، لأنه لا يملك سلاحه !

وكما أشرت من قبل ، فإن هذه الشخصية ، وأمثالها ، لا تستطيع أن تواجه الحياة من جديد ، بسلاح البشر العاديين ، من الإرادة والحب والتفاهم ، حتى إن «مارى» بالنسبة إلى «جان» لم تكن أكثر من «عادة» اعتادها ، أو قل كانت أمامه لونا من الضعف الذى يشعره بقوته ، بل لا نستبعد أن يكون تردده عليها لونا من التشفى فى «برنار» الذى كان يشعره دائما بوخز الضمير والتفوق ؛ فإذا هو يقتله ويدمر حياة زوجته ويسعد بجدالها دائما بجبن «برنار» الذى كانت تحترم ذكراه أو ــ على الأقل ــ تحترم ما أضاعته من حياتها من أجله ، وخيانته ، فيقوم من جديد على تدمير حياتها بشكل آخر ، بعد أن قتل زوجها نفسه .

ولهذا ، كان لابد لـ «جان» أن ينتهى إلى الاستجابة إلى أول دعوة لممارسة العنف ، غير المشروع أيضا ؛ إما لاكتشافه هذا العجز فى نفسه عن ممارسة الحياة الطبيعية ، المدنية ، الخالية من العنف الاستعمارى أو النظم العسكرية : «هاله أن يكتشف على حين غِرّة نفسه هشّة ضعيفة حين يعوزها السلاح أو السلطة ، فكانت مواجهته لأحمد أقسى شىء وقع له فى حياته» . وربما كانت هذه الاستجابة لدعوة الاشتراك ــ مع مجموعة من المرتزقة ــ فى غزو إحدى البلدان الأفريقية استجابة تلقائية ، دون وعى ، نابعة من طبيعته التى أصبحت لاتجد نفسها إلا فى ممارسة هذا العنف الظالم : « وكأن المشروع . . . أعاد إليهْ شبابه » ، فجاء يزور « مارى » مرة أخرى ليقترض منها مبلغا من المال ، وكان يفيض حيوية ، واندفع يريد أن يمارس ، مسلحاً هذه المرة ،عنفه مع أحمد - دون دعوة من« مارى » ؟- غير أنه لايجده .

إن مشكلة « جان » وأمثاله هى أنهم لم يستطيعوا أن يفهموا أن عالما جديدا وعصر جديدا قد بدا ، وأنهم ينبغى أن يتعاملوا

مع الوجه الآخر للحياة ، الوجه الطبيعى ، الذى يقوم على الحوار والتفاهم ، لا على القهر والإخضاع . ومن ثَمّ لا نفاجأ حين نقرأ ــ مع «مارى» ــ خبر القضاء على المجموعة ، بكاملها ، قبل أن تمارس أيا مما كان أفرادها يحلمون بممارسته .

ــ ٥ ــ

ولكن أوربا ليست كلها هذه الشخصيات المعقدة بالعنف وعبادته ، والحقد والعنصرية ؛ بل إن فيها من يمثلون وجها أكثر إنسانية وتعاطفا وميلا إلى رؤية الحقيقة كما هى ، يمثلهم فى الرواية «برنار» ــ زوج «مارى» الثرى الذى قتله «جان» فى الجزائر ــ ثم السيدة «سوزان» مديرة المنزل الذى كان أحمد يقيم فى إحدى شققه .

كان «برنار» غير ميّال إلى العنف ، من صغره ، لا يحبه ولا يمارسه ؛ فكان يلعب مع «جان» ــ وهما صغيران ــ لعبة الشرطة واللصوص ، فكان يلعب دور رجل الشرطة ، وكان القتل بمجرد الإشارة والصوت ، فكان «جان» يقتله دائما !

وحين انخرط فى جيش فرنسا بالجزائر ، كان يعرف أين يكون الحق ، ولكن ماذا كان يستطيع أن يفعل إزاء هذا الطوفان الجارف من العنف الذى يمارسه مواطنوه فى الجزائر المحتلة ؟! ولقد انتهى إلى أن يدفع حياته ثمنا للاحتجاج على ممارسة هذا العنف غير البشرى ، وللتهديد بأن يكفّ مرتكبه أو يقتله ولا نظنه كان سيفعل !

أما «سوزان» فكانت ــ هى الأخرى ــ حائرة ماذا تفعل فى مواجهة طوفان الحقد والكراهية الموجّه لهؤلاء المهاجرين الذين لم تَرَ منهم شرًّا ؛ ومع أحمد بخاصة ، فلم تكن تكرهه ومن ثَمّ لم تكن تميل إلى إيذائه أو حتى توجيه إهانة إليه ؛ كانت متعاطفة معه إلى أبعد حدّ . ولكن إلحاح «مارى» الذى لا يتوقف على طرد أحمد ، هو الذى يدفعها إلى أن تلحّ عليه ــ من جانبها ــ أن يبحث له عن سكن آخر ، مانحة إياه المهلة بعد المهلة دون أن تحرجه أو تضايقه .

إنه وجه أوربا المقهور ، الذى لا يكاد يبين فى غابة من الحقد والكراهية اللذين لا مسوّغ لهما إلا الشعور بالتعالى الجنسى ، إزاء قوم قدموا إليهم أقصى ما يستطيعون وحتى ما لا يستطيعون ! فبعض هؤلاء المهاجرين ــ يمثلهم فى الرواية «مادو» السنغالى ــ شارك فى حروب الهند الصينية ثم فى حرب الجزائر ، وها هم المهاجرون من المغرب العربى ــ الذين كان من حقهم أن يحملوا للفرنسيين الحقد والكراهية ! ــ يشاركون فى بناء الاقتصاد الفرنسى بأقل عبء يمكنه أن يتكلفه على الأيدى العاملة ، وها هم لا يجدون إلا هذا المقابل البشع من التفرقة العنصرية المتعالية ، والحقد،بل والعنف أيضا .

ــ ٦ ــ

والرواية محكيّة بضمير الغائب ؛ ربما ليضمن الكاتب لنفسه حرية الولوج فى الوقت الذى يحب ــ إلى داخل الشقق المغلقة ، وإلى داخل شخصياته المغلقة ، وليتمكن أيضا من هذا المزج ــ الدائم ــ لأحداث الماضى بأحداث الحاضر ، والانتقال ــ فى حرية ــ من عالم شخصية إلى عالم شخصية أخرى ؛ من عالم أحمد ، إلى عالم «مارى» وصديقتها «لينا» وصديق زوجها «جان» . والعالمان يقدمان ــ فى البداية ــ منفصلين ، ويظلان كذلك ــ فى الظاهر ــ حتى نجد كم يتصادم العالمان ، بماضيهما وحاضرهما معا .

والكاتب يستخدم فى الرواية السرد ، فى القسم الأكبر منها ، لكنه يتخلّله بفترات من الاستبطان للشخصيات (عرفنا فيها ، مثلا ، أن «جان» هو قاتل «برنار» ، وعرفنا أيضا طرفاً من ماضى أحمد فى الجزائر . . الخ) . لكن أهم انتقال من السرد كان استخدام الكاتب لخطابات «برنار» «لمارى» ، التى تقرأها كل ليلة على صديقتها «لينا» . فمن خلال هذه الخطابات يتعرف القارىء العمق التاريخى ــ إذا صح التعبير ــ للعلاقات التى تسود الرواية ؛ أعنى ماضى الفرنسيين المستعمرين للجزائر ، ومن ثَمّ ــ بشكل غير مباشر ــ العوامل التى دفعت هؤلاء العرب إلى الهجرة للعمل فى فرنسا ، ثم أسباب هذا الحقد والكراهية الكامنين فى نفوس الفرنسيين لهؤلاء المهاجرين . ثم ترسم لنا هذه الخطابات ــ فى نعومة شديدة ــ خطوط شخصية «برنار» المسالم ، المتعاطف مع الشعب الذى يفرضون عليه عداوته ، فيرفض هذه العداوة . كما ترسم عملية القراءة الليلية وردود الأفعال الفورية شخصية «مارى» وما يعشش فى داخلها من أوهام ، ومن كراهية أيضا للشعب العربى فى الجزائر ؛ ولهذا لا نُفاجأ بما يحدث بينها وبين أحمد .

وكان استخدامه للحوار استخداما ناجحا فى أكثر مواقف الرواية ، وإن كان ما يلفت فيه أن الكاتب ــ فى أغلب الأحوال يلتزم فى بناء جملة الحوار ــ العربية بطبيعة الحال ــ بناء الجملة الفرنسية وطبيعتها (كعدم استخدام أدوات النداء إطلاقا ، أو تأخير بعض الضمائر ، أو استخدام بعض اللوازم الأسلوبية . . الخ) ، وربما كان ذلك تذكيراً ــ دائما ! ــ للقارىء بأن الرواية تدور أصلا فى فرنسا ؛ فالحوار ــ فى

الواقع ــ يدور بالفرنسية ، ودور الكاتب فحسب ــ هو نقل هذا الحوار إلى العربية !

●●●

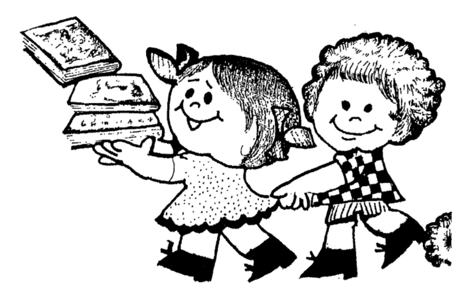
لقد استطاع سعدى إبراهيم فى «المرفوضون» ــ بالرغم من بنائها التقليدى ــ أن يقدم صورة صادقة وحقيقية لحياة هؤلاء المهاجرين العرب ، المغتربين ــ بدنيا ونفسيا ــ فى أوربا ، مقدما ــ فى الوقت نفسه ــ صورة مخالفة للصورة التى اعتدناها لأوربا ــ العلم والفن والحضارة والثقافة والمدنية التى كانت شائعة فى الرواية العربية التى تدور أحداثها فى أوربا ؛ فيستبدل بالبطل المثقف واحداً من العمال الأميين العاديين ، ومركّزاً ــ من ثَمّ ــ على علاقات هؤلاء العمال العرب المهاجرين فى العمل والحياة وبمَنْ يحتكون بهم فيها ، من أصحاب الأعمال ، والجنود القدماء ، وزوجات مَنْ راحوا ضحية عنف هذه الحضارة ورغبتها فى السيطرة وإيمانها بالتعالى الجنسى . وهو جانب من الحضارة الغربية أشار إليه الكتاب السابقون فى الرواية العربية من حيث هو جزء من البنية الفكرية والسياسية لهذه الحضارة ، ولكنهم لم يركزوا عليه هذا التركيز الذى فى رواية سعدى إبراهيم ، أو ــ على الأقل ــ لم يجعلوا هذه السمة الملمح البارز ــ أو أبرز ملامح الحضارة الأوربية المعاصرة .

القاهرة : د . عصام بهى



الهيئة المصرية العامة للكتاب

معرض القاهرة الدولى الثانى لكتب الأطفال



المكان : أرض المعارض بمدينة نصر ــ حيث سيتم استخدام سرايتين بمساحة عشرة آلاف متر مربع فقط .

الإفتتاح الرسمى : فى تمام الساعة الحادية عشرة من صباح يوم الثلاثاء الموافق ٢٦ نوفمبر ١٩٨٥

أيام العرض : ٢٧ ، ٢٨ نوفمبر للعرض فقط وسيقتصر الدخول على الناشرين المشتركين وغير المشتركين ورجال الأعمال والمهنيين واساتذة الجامعات والمعاهد والمدارس بواسطة دعوات خاصة

ــ صالة البيع سوف تغلق اثناء هذه الأيام



أيام البيع : ٢٩ نوفمبر إلى ٩ ديسمبر ١٩٨٥

المواعيد : يوميا من العاشرة صباحا وحتى السادسة مساء

مذكرات الصوفى بشر الحافى لصلاح عبد الصبور
قراءة نقدية

د. يسرى العزب

ـ ١ ـ

حين فقدنا الرضا
بما يريد القضا
لم تنزل الأمطار
لم تورق الأشجار
لم تلمع الأثمار
حين فقدنا الضحكا
تفجرت عيوننا بكا
حين فقدنا هدأةَ الجنْبِ
على فراش الرضا الرحب
نام على الوسائدِ
شيطان بُغض فاسِد
معانقى ، شريك مضجعى ،
كأنما . .
قرونه على يدى
حين فقدنا جوْهر اليقين
تشوهت أجنة الحبالَى فى البطون
الشعر ينمو فى مغاور العيون
والذقن معقودٌ على الجبين
جيلٌ من الشياطين
جيلٌ من الشياطين

ـ ٢ ـ

احرصْ ألاّ تسْمَع
احرص ألا تنظر
احرص ألا تلمسْ
احرص ألا تتكلم
قف ! . . .
وتعلقْ فى حبل الصمتِ المُبْرَم
ينبوع القول عميق
لكنّ الكفّ صغيرة
من بين الوسطى والسَّبَّابَة والإبهام
يتسرّب فى الرملِ . . كلامْ

ـ ٣ ـ

ولأنك لا تدرى معنى الألفاظِ ،
فأنت تناجزنى بالألفاظ
اللفظ حجر
اللفظ منيّة
فإذا ركّبتَ كلاماً فوق كلام
من بينهما اسْتولدتْ كلام
لرأيت الدنيا مولوداً بشعا
وتمنيتَ الموت

أرْجوك . . .
الصمتَ . . .

الصمت !

ـ ٤ ـ

تظل حقيقةٌ فى القَلب توجعهُ وتُضنيه
ولو جفت بحارُ القول لم يبحر بها خاطر
ولم ينشرْ شراع الظن فوق مياهها ملاح
وذلِك أن ما نلقاه لا نبغيه
وما نبغيه لا نلقاه
وهلْ يُرضيك أن أدعوك ياضيفى لمائدتى
فلا تلقَى سوى جيفة
تعالى الله ، أنت وهبْتنا هذا العذابَ
. . وهذه الآلامْ
لأنك حينما أبصرتنا لم نحلُ فى عينيك
تعالى الله ، هذا الكون موبوءٌ ، ولا بُرْءُ
ولوْ ينصفنا الرحمن عجّل نحونا بالموت
تعالى الله ، هذا الكون لا يصلحه شىء
فأين الموت ، أين الموت ، أين الموتْ ؟

ـ ٥ ـ

شيخى « بسّام الدين » يقول :
« يابشر اصبرْ
دنيانا أجمل مما تذكر
هاأنت ترى الدنيا من قمَّةِ وجْدكْ
لا تُبْصِرُ إلا الأنقاضَ السوداء »
ونزلنا نحو السوق ، أنا والشيخ
كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف
على الإنسان الكرْكىّ
فمشى من بينها الإنسان الثعلب
نزلَ السُّوقَ لإنسان الكلب
كىْ يفقأ عينْ الإنسان الثعلب
ويدوسَ دماغ الإنسان الأفعى
واهتز السّوق بخطوات الإنسان الفهد
قد جاء ليبقر بطن الإنسان الكلب
ويمصّ نخاع الإنسان الثعلب
ياشيخى بسّام الدين
قل لى : « أين الإنسان الإنسان ؟ »
شيخى بسّام الدين يقول :
« اصبرْ سيجىء
سيهُل على الدنيا يوْماً ركبُه »
ياشيخى الطيب !
هلْ تدْرى فى أى الأيام نعيش ؟
هذا اليوم الموبوءْ
هو اليومُ الثامن
من أيام الأسبوع الخامِسْ
فى الشهر الثالث عشر
الإنسان الإنسان عبَر
من أعوامْ
ومضى لم يعرفه بشر
حفرَ الحصباء ، ونام
وتغطى بالآلامْ . . . . .

ـ ١ ـ

○ هذه القصيدة هى إحدى قصائد الديوان الثالث (أحلام الفارس القديم) ١٩٦٤ ، للشاعر صلاح عبد الصبور (١٩٣١ ـ ١٩٨١) وتعد القصيدة إحدى الاستجابات التشكيلية الباكرة لدعوة توظيف التراث فى الشعر المعاصر ، التى كان صلاح عبد الصبور أحد الدعاة المتحمسين لها فى الستينيات بما قدم من فكر وإبداع معاً ، ولعلّ ميله ـ بل انحيازه الواضح ـ فى المسرح الشعرى ـ إلى هذا العنصر كان فاتحة الاتجاه إلى تعصير التراث بمعنى توظيفه الجيد من تراثنا العربى بشتى جوانبه التاريخية والفنية والشعبية لخدمة قضايا العصر ، وباستثناء صلاح عبد الصبور نفسه فى (مسافر ليل) لا نكاد نعثر على شاعر مسْرحى مصرى خرج عن هذه العودة إلى الجذور بإحيائها وتوظيفها ، بما فى ذلك المسرحيون ممن كتبوا بالشعر العامى وأعنى بذلك نجيب سرور فى نفس المرحلة .

وفى القصيدة علاقات تشابه قوية بينها وبين المسْرَحية الأولى للشاعر صلاح عبد الصبور وهى مأساة الحلاج التى نشرت فى نفس العام الذى نشرت فيه القصيدة ، وأول مظاهر التشابه

متعلق بالشخصية فى كل من المسرحية والقصيدة ، فالحلاج متمرد صوفى على مواضعات الواقع . وبشر الحافى ـ مثله ـ متمرد على نفس المواضعات . وكل من الشخصيتين (الدرامية والقصيدية) يمثل ـ رغم اتفاقهما على التمرد ـ نقيضا سلوكياً للآخر وهما معاً يعملان فى البناء الفنى للعمل الإبداعى ، النقيض الأول هو الصلابة والجرأة بل الإقدام على المواجهة فى المسْرحية والثانى هو الحياد والسلبية والتراخى والاكتفاء (بالفُرْجة) على ما يحدث فى الواقع وتصويره بما يصاحبه من آلام للمبدع فى الشكل الغنائى لقصيدة الشعر الحر ، وكلتا الحالتين (الدرامية والغنائية) اللتين تشكلت خلالهما شخصية الصوفى ـ المعاصر ـ أمل المتناقضات قد انتهت ـ تقريبا ـ نفس النهاية ، فى (مأساة الحلاج) بالقتل ، وفى (مذكرات الصوفى . .) بالاغتراب عن الواقع بعد انقلاب حاله لدرجة أصبح من الصعب ـ إن لم يكن من المستحيل ـ معها بوجود الزمن الإنسان ، فاللحظة المعاصرة التى تتشكل جماليا فى القصيدة تقف خارج هذا الزمن (اليوم الثامن من أيام الأسبوع الخامس فى الشهر الثالث عشر) . إنه زمن غير إنسانى تحولت فيه الإنسانية إلى حيوانية بشعة يأكل القوى ضعيفها ويدبر الضعيف بذكائه ـ الذى يجعله أقوى رغم ضعفه ـ المؤامرات لقهر الضعيف القوى بسلطته البدنية وهيبته الطاغية .

وفى ظل هذه اللحظة غير الإنسانية ــ التى بدأت منذ أعوام ـ يعبر الإنسان الإنسان مغتربا باختياره القسْرى متخفيا حتى لا يستطيع بشر أن يتعرف عليه ويقف على حقيقته غير أنه فى (اعتزاله) لا (ينعزل) عن الواقع بل يزداد التصاقاً بهذا الواقع ، وذلك حين :

« مضى لم يعرفه بشر .
حفر الحصباء ونام
وتغطى بالآلام . . »

إن أفعال هذه الجملة الشعرية « مضى ، لم يعرفه ، حفر ، نام ، تغطى » تعطى فى سياقها السابق دلالة الالتصاق الأشد حميمية بالواقع فالمعتزل لم يهرب إلى الأمن والأمان ، أو إلى الحلم الرومانسى فى الخلاص لكنه مضى متخفيا من الحيوانات البشرية إلى الصحراء ، ليحفر له فى حصبائها بيتا ، أو لحداً ، ينام فيه لكنه حين (تغطى) كانت (آلام) الواقع هى مدفأته الوحيدة .

ـ ٢ ـ

○ تسير القصيدة على النظام المقطعى الذى تتشكل فيه الدفقات الشعرية ، كل منها فى جزء (مقطع) من البناء ، فتصبح القصيدة كأنها عمارة هندسية من عدة طوبق ذات أشكال وارتفاعات متعددة لكنها جميعا تتآزر لتعطى العمارة تشكيلها الجمالى العام .

ولأن القصيدة التى نقرؤها تتأسس على جذر تراثى هو إحدى مفردات التاريخ الوجدانى (الدينى) العربى أى التراث الصوفى ، نجد الشاعر منذ البدء يسْتخدم . فى تكنيكها ـ أصواتا لبعض المتصوفة القدامى من بينهم صوت (بشر الحافى) العارف الذى لم يفهمه عصره (القرن الثالث الميلادى) مما ألجأه إلى حمل نعليه والتوجه هارباً موليا وجهه شطر الصحراء العربية والأصل التراثى المسجّل لهذه الشخصية قائم فى شكل أخبار عابرة فى كتب التاريخ والطبقات وبخاصة فى موسوعة الإمام الشعرانى (الطبقات الكبرى) وقد ورد بها أن هذا الصوفى كان حسن الظن حتى بالأشرار ، وكان يعتقد أن الله سبحانه لا يسأل عبداً قط : لم أحسنت ظنك بعبادى ؟ ولذا فإن بشرا كان دائما يحذر مريديه من سوء الظن ، وله فى ذلك قول مشهور وارد فى كتاب (حلية الأولياء ، وطبقات الأصفياء) للأصبهانى يقول فيه : « احذر سوء الظن ، فقد حذرك الله تعالى ذلك فى قوله « إن بعض الظن إثم » . . . . » .

ـ ٣ ـ

من هذه الإشارات فى التراث يلتقط صلاح عبد الصبور هذه الشخصية العربية الجليلة ، ويحاول باستيحائها فى قصيدته توظيفها فى عصره الذى اضطربت أموره بأكثر مما كانت عليه فى عصر بشر الحافى ولذا فإنه لا يحضرها على حالها القديم بل يبعثها على حال جديد يلائم عصر الشاعر نفسه . ومن هنا فإن موقف بشر المعاصر من قضية الشر لا يبقى مثلما كان ، وتكون هذه هى الإضافة الفنية الأولى لصلاح عبد الصبور الذى لم يهرب بالشخصية فى الصحراء بل وقف بها فى المواجهة ليعطيها فرصة الكشف عن بشاعة الواقع الإنسانى المعاصر ، وهذا الكشف هو أول درجات المواجهة الجسور لوحوش المدينة العصرية التى يحيا فيها الشرفاء والإنسان الإنسان) غير راضين عما يحدث ، ويقوم الصوت الأول فى القصيدة وهو صوت بشر بالإعلان عن هذه الحالة التى عجز الآخرون عن مجرد البوح بها . يقول فى البداية :

« حين فقدنا الرضا
بما يريد القضا
لم تنزل الأمطار

لم تورق الأشجار
لم تلمع الأثمار »

إن هذا الصوت يحاول فى أول وحدات البنية التشكيلية أن يجد مبررا إنسانيا معقولا لجفاف الحياة العصرية ، فيتلمسه فى بعدنا عن الروحانيات ، (حين فقدنا الرضا بما يريد القضا) ويرى فى غياب القناعة ـ التى كانت كنزاً لا يفنى فى الماضى ـ غيابا لكل ينابيع الخصب فى الحياة (الأمطار والأشجار والثمار) .

ولأن الرضا يهيىء للسرور ، فإن فقده يبعث على الحزن ، ولكن حزننا الجديد أعمق وأكثف فهو لا يعمل ـ فقط ـ على إثارة البكاء بل إنه « يفجر البكاء من عيوننا » صورة شعرية تتحول فيها الوجوه البشرية من جفافها الشديد إلى عيون ندية حين تندفع بالبكاء . إن الماء يولد من الشدة ، لكنه يجىء بطعم جديد فيخصب حين اتصاله بالأرض الجافة « شيطان بغض فاسد » يشاركنا كل حياتنا حتى فى نومنا نراه شريك مضاجعنا وإذا حاولنا الابتعاد عنه ظلت قرونه عالقة بأيدينا .

تنمو صورة هذا الشيطان المرافق للإنسان ، وهى صورة تراثية جديدة استمدها الشاعر من العقيدة الدينية الشعبية) حتى يتحول فيصبح وحشاً جهنميا كاسحاً ، فبقدومه :

تشوَّهت أجنة الحبالى فى البطون
الشَّعر ينمو فى مغاور العيون
والذقن معقود على الجبين »

لقد وصل التلوث العصرى إلى النخاع حين امتد ليشوه حتى الجيل المحتمل (الأجنة فى البطون) وحين ظهرت أعراضه على الوجوه فأصبح (الشعر ينمو فى مغاور العيون) وبدا الرجال محنيى الرءوس لا يبدون إلا و (الذقن معقود على الجبين) ويختصر الشاعر كل أبعاد الصورة فى نهاية هذه الوحدة البنائية فى قوله المتكرر « جيل من الشياطين » .

ـــ ٤ ـــ

فى الوحدة الثانية يواجه الصوفى بخلق كثيرين لا تظهرهم الصورة الشعرية أعيانا مجسّمة ، بل تجسمهم أصواتا تلاحق الشخصية وتطاردها حين تسرق الطمأنينة من حياتها بهذه التحذيرات الكثيرة التى تشكل بتلاحقها دائرة الحصار المفروضة على الصوفى

احرص ألا . . . تسمع
احرص ألا . . . تنظر
احرص ألا . . . . تلمس
احرص ألا . . . . تتكلم »

وينتهى إحكام هذه الدائرة المكونة من تكرارية التحذير الناهى لعبارة « احرص ألا . . » بفعل الأمر الجازم « قف . . وتعلق فى حبل الصمت المبرم » لم يعد أمام الشخصية ـ لكى تبقى ـ إلا أن تقدم نفسها إلى مشنقة العصر القاهرة (الصمت المبرم) وهى حبل شديد الفتل يتحول تحته الإنسان إلى صورة للقرد الصينى التمثال الذى لا يرى ولا يسمع ولا يتكلم .

ولا تجد الشخصية لمواجهة هذا الحصار غير اجترار حزنها الذى يتم داخلها ، والذى يتشكل فى اللغة الشعرية فى صورة (المونولوج) :

« ينبوع القول عميق
لكن الكف صغيرة
من بين الوسطى والسبابة والإبهام
يتسرّب فى الرمل كلام »

فى الصورة الشعرية تحاول الشخصية أن تسْتجيب لإرادة الحصار ولكنها لا تستطيع لأن إرادة الانتماء التى تملؤها أقوى بالرغم من ضعفها ، كيف لا يتكلم من حياته الكلام ؟ إن اللغة تمتح من ينبوع عميق وإذا حاول الصوفى خنقها فإن كفه الصغيره لن تقوى على القبض عليها وسوف يتسرّب الكلام من بين أصابعها ليملأ الرمال بالكلام الذى يخصبها . إن صورة الكف الصغيرة التى تحمل الكثير (الشعر/الحق/العمق) تؤكد أن العارفين الصوفى والشاعر لا يمكن للصمت أن يمنعها عن تحقيق رسالتها ، لأن إرادة الحق/الشعر أقوى من طاقة البدن الإنسانى على التحمل .

ـــ ٥ ـــ

يدخل الشاعر فى الوحدة الثالثة صوتا شعريا جديداً هو صوت العقل المراوغ الذى يحارب فى الصوفى نزعته الوجدانية التى تثبت إيمانه وتبقيه على انتمائه بالرغم من كل الحصار المفروض عليه ، يأتى العقل فيتهم المنتمى بعدم الفهم لما هو مطلوب منه كى يضمن السلامة فيحذره من الكلام :

« اللفظ حجر
اللفظ منيّة
فإذا ركبت كلاماً فوق كلام
من بينها استولدت كلام .
لرأيت الدنيا مولوداً بشعا
وتمنيت الموت

أرجوك الصمت . .
الصمت . .

وترتيب الكلام فوق الكلام الذى يجعل الأرض صالحة للزرع والعطاء هو التأمل الفنى والوجدانى ، إنه تأمل الفنان والصوفى وهو التجربة الروحية التى يكتشف صاحبها من خلالها جوهر الأشياء فيصبح فى درجة (الواصل) إلى اليقين . والصوت العصرى المراوغ يحاول أن يحول بين الصوفى وهذه الخطوة حرصاً عليه لأنه منه ، بل هو هو نفسه ، لذا نجده يقوم ـ ثانية ـ بدور النذير ببشاعة ما تسفر عنه تجربة التأمل فيهدده بأن ناتج التجربة سيكون مولوداً بشعا وأنه الصوفى/ الولد سيتمنى الموت حين يراه . ومن ثم فإن السكوت المبكر وقمع الرغبة فى خوض التجربة ـ فى رأى العقل العصرى المراوغ ـ أسلم كثيراً من هذا المصير .

ـ ٦ ـ

لأن الصوت السابق كان هو صوت الصوفى الصادر من داخله ، نرى (بشرا) يتأثر بما قدم الصوت من تحذير فى الحاضر وتخويف من المستقبل ولذا يلجأ ـ فى الوحدة الرابعة ـ إلى تجربة الصمت ، بلا تأمل ـ ولكن هذا الموقف يدفعه إلى العكس ، إلى الحديث ، غير أن الحديث هذه المرة يتم مع الله فيصبح (مناجاة) :

« تظل حقيقة فى القلب توجعُه وتُضنيه
ولو جفت بحارُ القول لم يبحر بها خاطر
ولم ينشر شراع الظن فوق مياهها ملاح
وذلك أن ما نلقاه لا نبغيه
وما نبغيه ، لا نلقاه »

إنها نجوى إنسانية رقيقة تصعد من قلب الصوفى إلى السّماء ، ألا تجعل بحار القول تعانى الجفاف ـ فيكفى جفاف الخارج ـ حتى تظل الخواطر البناءة سابحة بشراع الفكر بحثا عما نبغيه حتى نلقاه .

هنا يصل الشاعر والصوفى إلى مرتبة (الكشف) ، فالرؤية المستقبلية التى تحملها القصيدة تتكشف حاملة فى (بطن) الكلمات الشعرية أجنة التغيير للواقع . لكن هذا الإشراق الصوفى الذى يصل إليه الشاعر ، يدعوه إلى المزيد من التأمل ، فترتدى (المناجاة) برنة العتاب ، التى يحملها السؤال الإنكارى :

« وهل يرضيك أن أدعوك ياضيفى لمائدتى
فلا تلقى سوى جيفة ؟!
تعالى الله ، أنت وهبتنا هذا العذابَ وهذه الآلام
لأنك حينها أبصرتنا لم نحلُ فى عينيك »

هنا تكاد الصورة تتكرر ، صورة المولود البشع الذى يأتى نتيجة التأمل فى الحاضر والذى رأيناه فى الوحدة الثالثة ، لكنها تضيف إلى الرؤية جديداً حين تعود العتابية بالموقف الإنسانى إلى الجذور حيث كان الخلق الأول للحياة وتتحول الصورة فى الصمت فتعيد بشراً إلى الواقع المر حيث « الكون موبوء ولا برءُ » ويوصله الصمت الأليم إلى الاستسلام لكل المحاذير ـ والوقوع فى دائرة الحصار ـ السابقة فيفعل ما توقعه صوت العقل فى الوحدة السابقة حين يطلب الموت . . ولكن هل يمكن للمنتمى أن يرجو الموت ؟!

ـ ٧ ـ

فى الوحدة الشعرية الأخيرة يعاود بشراً صوته العاقل لكنه هذه المرة لا يأتى من داخله ، بل يجيء مجسّما فى صورة شيخ صوفى هو « بسام الدين » وهو شخصية من اختراع صلاح عبد الصبور لم يرد ذكرها فى أخبار بشر الحافى التراثية ، يطلب الأستاذ بسام من تلميذه بشر أن يتحلى بالصبر وهو حل جديد مختلف عن الشنق بحبل الصمت المبرم وعن الموت بالتخلى ، وبالرأى المخلص يدفع الشيخ تلميذه إلى معاودة التأمل من جديد فسوف يجد الحياة ـ من الرؤية المستشرة ـ أجمل مما يظن ، إنه يقول له فى إشفاقٍ عظيم عن رؤيته التى ترتدى باليأس :

« هاأنت ترى الدنيا من قمة وجدك
لا تبصر إلا الأنقاض السوداء »

ويحاوره بشر فيؤكد لشيخه صحة ما يراه من بشاعة الدنيا بأن يصحبه معه إلى (السوق) ليرى الحقيقة عارية ، حيث :

« الإنسان الأفعى يجهد آن يلتف على الإنسان الكركىّ
فمشى بينهما الإنسان الكلب
كىْ يفقأ عين الإنسان الثعلب
ويدوس دماغ الإنسان الأفعى »

تؤكد الصورة أن الصراع الإنسانى لا يتحكم فيه سوى الوحوش الذين لم يتركوا أدنى فرصة للإنسان الحقيقى ، صاحب الواقع وضحيته أن يصارع من أجل استعادته ، فتنتهى الصورة الحوارية الدامية إلى سؤال صارخ يوجهه بشر إلى شيخه المتفائل :

« قل لى : أين الإنسان الإنسان ؟!
شيخى بسام الدين يقول :

اصبر سيجىء
سيسهل على الدنيا يوما ركبه .

فيجيب عليه بشر بأن الوصول إلى هذا صعب التحقق لأن :

« الإنسان الإنسان عبر
من أعوام »

وهذا الإنسان - وحده - هو الذى يملك القدرة على إحضار الذى ننتظر ، لأنه - وحده - الذى ننتظر ولكن بشراً - وقد تسللت فى روحه نزعة الأمل - يأتى فى امتداد الصورة بالإنسان الإنسان حيا فى غربته لم يمت بعد ، لأنه :

« حفر الحصباء ونام
وتغطى بالآلام

وهذه النهاية تحمل تأكيداً على واقعية الرؤية ، لأنها تؤكد وجود الإنسان الإنسان فى الواقع الجاف ، فهو فى لحظة التأمل المنشودة ينام فى الحصباء ويتغطى بالآلام - أى إنه يعيش فى معمعة الواقع باختياره ، فالشاعر لم يجعله فى صيغة المجهول (مدفونا فى الحصاء ومغطى بالآلام) بل جعل جملتيه فى صيغه المعلوم يفعل بإرادته ما يراه ملائما لمواجهة اللحظة بكل ما تحمل من صور القهر والحصار إنه الذى « حفر الحصباء ونام ، وتغطى بالآلام » ، فى القصيدة - وهى الموازاة التشكيلية للواقع - يتحد الشاعر برمزه حتى يصبحا جسداً واحداً - وصوتا واحداً ، يبقى - ولو اختفى الجسد - حياً فى الواقع ، نابضاً بالأمل الدائم فى تغيير هذا الواقع إلى الأجمل .

وهو ما تحقق بالفعل ليس فى هذه القصيدة وحدها. بل فى معظم ما ترك الشاعر الصوفى الواقعى صلاح عبد الصبور○

القاهرة : د. يسرى العزب



وظيفة الشعر في سيرة الزير سالم

د. مدحت الجيار

(١)

تراجع فن العربية الأول أمام التغيرات الاجتماعية والسياسية والعسكرية التى تركت بصماتها واضحة على الفن بوجه عام ، وعلى الشعر بخاصة فقد تحولت البلاد العربية بعد سقوط الخلافة إلى دويلات يحكمها العسكريون المماليك ذوى الأصول المتعددة ، واللهجات واللغات المتعددة ، مما أدى بالشاعر والشعر أن يتركا مكانها ، مكان الصدارة ، للخطيب ، ورجل الدين ، الأمر الذى غلب تقنيات «الخطبة» من الاهتمام بالزخارف الصوتية واللفظية ، وقيام الكلام على المنطق الشكلى بهدف الإقناع واستثارة الحماسة أو العواطف الدينية ، على تقنيات الشعر والقصيدة .

غلب هذا المنطق وساد ، وتجاوز الخطبة إلى الشعر الذى اتسم بالسمات نفسها حتى أننا ندرك للوهلة الأولى سر ما كان يقوله النقاد التقليديون القدامى من أن الشعر خطب موزونة (معقودة) والخطبة شعر محلول . وزادت الحياة الاجتماعية ــ القائمة على حكم المماليك (غير العرب) وتسلطهم وإهمالهم للمرافق العامة والأدب ــ الأمر سوءا ، على المستوى الأدبي فدخل كثير من اللحن اللغوى وضعف التقنيات .

وعلى الجانب الآخر اهتم المماليك بالمساجد والعمارة ، التى كانت احدى وسائل المواجهة مع العدو (المختلف دينيا معهم) وأحد وسائل الاتصال بالجماهير ، والسيطرة على مشاعرهم ، وأفكارهم ، ببث أفكارهم خلال خطباء المساجد ، وإفشاء بعض مفاهيمهم عن الدين ، والسلطة ، والفن ، والأدب على السواء .

وأما جماهير الشعب التى انفصلت ، لغويا ، ووجدانيا عن الحاكم ــ الذى لم يعد له رابط يربطه بالناس إلا الدين ، باعتبار نفسه من أولى الأمر فتجب طاعته ــ انفصلت بلغتها ووجدانها ، وأحلامها وطموحاتها والتى زاد منها تعرض الوطن لعدو أجنبى ، غريب ، ومن ثم كان حلم العامة ، وطموحهم «الدينى» متمثلا فى مجىء «المخلص» «البطل» وفى استقلالهم بأدب شعبى ، يصور كل هذا ، وكانت السيرة الشعبية تجسيدا له وبعدا عن الأدب المفصل بهذا الحاكم .

وداخل السيرة الشعبية ، يسيطر الراوى على اللغة وعلى الحوادث والشخصيات ، لأنه يشكل السيرة الشعبية بما يتوازى وحلم ووجدان المتلقى ، ولابد أن يتوسل ــ هنا ــ بما يملكه هذا الوجدان ، من تراث ، قصصى وشعرى ، وأخلاقى ، لتشكيل بنية النص السيرى على ما نراه عليه .

(٢)

ويقوم الشعر بوظيفة جمالية ، ترتبط بالنص من ناحية ، وبالمتلقى من ناحية ثانية ، وبالراوى من ناحية ثالثة . وبصرف النظر عما نجده فى هذا الشعر من كسور عروضية ، واختلاط بين العامية والفصحى ، وما يشوب الكسر والاختلاط من أخطاء نحوية وركاكة أسلوبية تفصح عن نوع الراوى (الصائغ والمؤدى) وعن نوع المتلقى الذى لا يهمه كل هذه التجاوزات ، بل يهمه «المغزى» وضرورة «انتصار البطل» الرمز والقناع .

يقوم الشعر بوظيفة مهمة بالنسبة «للراوى» الذى يستخدم «ربابة» للحكى تستدعى أن يستخدم الشعر ليستفيد من إيقاعه

فى جذب انتباه السامع ، حيث يؤدى السرد النثرى إلى نوع من الملل ، يقطعه الشعر من ناحية ، وإيقاع الشعر على الربابة من الناحية الأخرى ، فالراوى يقطع الجمل المسجعة ، المتوازية ، وينتقل إلى إيقاع أكثر كثافة وانتظاما ، وتكرارا عن الأداء الذى يسبقه ، فيطرب المتلقى ، وينشد الراوى مقاطع الشعر ومن ثم يتوقف السرد لحظات تمهد المتلقى للنقلة التالية من حوادث السيرة ، ويقوم الشعر بدور التقاط الأنفاس والتشويق ، وفى الوقت نفسه يعطى فرصة لاستماع صوت الراوى حيث يغنى الشعر على الربابة .

كما يربط الشعر بين المتلقى والراوى والتراث الشعرى العربى حيث يجد الشعر تواصلا مع التراث الشعرى الذى وصل إلى مرحلة سيئة فى عصر السير الشعبية فقد وجد الشعر طريقا آخر ، بعيدا عن قال يمدح أو قال يهجو ، فقد اختفت دوافع المدح والهجاء وظهرت دوافع أخرى لقول الشعر وتشكيله كمنت فى إرضاء أذواق المتلقى الشعبى ، فإذا كان الشاعر الرسمى يرضى الممدوح فشاعر السيرة يرضى ممدوحا لا يملك إلا القليل ، لكنه يمتلك وقتا طويلا يريد أن يترفه فيه ، والشاعر بدوره يمتلك قدرة شعرية يوجهها إلى ممدوحه الجديد الذى يعطيه حقه تشجيعا واستحسانا ، أو ما يسد أود الراوى .

والشعر أحد تقنيات تشكيل السيرة الشعبية ، لا تستغنى عنه سيرة من السير ، ويقوم بدور بنيوى داخل النص ، وبدونه قد تختل بنية السيرة الشعبية ، وتفقد كثيرا من موسيقيتها ، ومن تجاوب المتلقى معها ، ومن إبداع الراوى .

(٣)

ونظرا لكثرة السير الشعبية الإسلامية ، نختار إحداها للتطبيق ، وهى «سيرة الزير سالم» أو كما سماها الراوى الشعبى قديما ، «قصة الزير سالم ، أبو ليلة المهلهل الكبير» . ويقوم الشعر ابتداء من العنوان بوظيفة جذب المتلقى (القارىء) حيث كتب فى عنوان هذه السيرة «وهى قصة بديعة جرى فيها من الحروب العجيبة ، والوقائع المهولة المريعة ، وأشعار العرب أهل الفضل والأدب» كما نجد فى افتتاحية الراوى أنها تحتوى على «أخبار العرب أهل الفضل والأدب ، إفادة للطالعين ، ونزهة للسامعين» ص ٢ ونجد من جملة أوصاف الزير سالم على لسان الراوى أنه «صاحب الأشعار البديعة» ص ٢ وكلها اشارات مبدئية دالة على دور الشعر فى بنية السيرة وارتباطه بالعرب (اللسان العربى) تأكيدا لعروبة هذه اللغة ، فى السيرة ، ثم بيان أهمية الشعر فى رسم شخصية بطل السيرة ، وربطه مع أصله العربى بالشعر ، ثم إن قدرة البطل على قول الشعر تزيده جلاء ، وتجعله أكثر تمثيلا لصورة الفارس العربى القديم ، رب السيف والقصيدة ، وهم يحتاجون إلى السيف فى حرب الغازى وإلى القصيدة لتأكيد لغتها ضد لغة الأجنبى وقول الشعر وتأليفه ذو وظيفة مهمة فى أحداث السيرة ، فهناك أكثر من موضع يستخدم فيه البطل الشعر كحيلة لينجو بها ، أو وسيلة للتعمية على الآخرين لتنفيذ خطة ما ، فعندما ذهب «الزير» إلى بلاد الملك الرعينى متنكرا فى شخصية شاعر يطوف البلاد ويمدح الأمراء والأكابر ص ٨٥ ، طلبت زوجة الرعينى من الملك أن يأمر الشاعر بالإنشاد ، فأنشد الزير المتنكر مادحا :

قالوا فسر للرعينى مقصد الشعر
فذاك جواد يعطى كل معتاز
فجئت طالبا إحسانك وإكرامك
يامن حويت المكارم بعطا المعتاز

ص ٨٦

فنجى الزير ، وأعطى الإيهام بكونه مداحا للأكابر ، وهذا عكس تكوينه كفارس وأمير حاكم وهنا يقوم الشعر بوظيفة «الحيلة» التى أعقبها قتل الرعينى وحماية بلاد الزير من غزوه المنتظر .

ومن المنطلق نفسه يخدع الزير العبدين اللذين اتفقا على قتله ، وأوصاهما بأن قال «إذا وصلتم أهلى فأقريا أهلى منى السلام ، وأنشدوهم هذا البيت ، وقولا لهم إنى فى القبر قد اختبيت :

(من مبلغ الأقوام أن مهلهلا
لله دركما ودر أبيكما)

ص ١٥٠

واستطاعت اليمامة بنت أخيه أن تفهم قصده حين أرجعت البيت إلى أصله حين «قالت إن عمى لا يقول أبياتا ناقصة بل أراد أن يقول :

(من مبلغ الأقوام أن مهلهلا)
أضحى قتيلا بالفلاة مجندلا
(لله دركما ودر أبيكما)
لا يبرح العبدان حتى يقتلا

ثم إنهما قبضا على العبدين وألقوهما تحت العذاب والضرب الشديد إلى أن أقرا بأنهما قتلاه ودفناه فقتلهما الجرو . . ص ١٥٠ .

وهنا قام الشعر بوظيفة توصيل الرسالة سرا دون أن يفهم حاملاها ، كما نجد السيرة قد وظفت «فن التشطير» وهو أحد فنون الشعر فى خدمة الموقف والحدث وبيان انتهاء حياة الزير .

ويرسم الشعر شخصيه الزير الفارس الشاعر ، باستخدامه الشعر فى الفخر بقوته أمام أعدائه ، ليبالغ فى قوته وينال من أعدائه ص ٥٠ وتسيطر فى هذه المقطوعات صور شعرية خاصة أكثرها تكرارا على مستوى سيرة الزير سالم كلها ، الصورة الشعرية الأسد ، بتشبيه البطل بالأسد أو بأحد أسمائه أو صفاته ، بل يبالغ حين يخافه الأسد الحقيقى ، إعلانا عن انتصار البطل القوى على قوى الطبيعة ، فمرة يقتل السباع جميعا ، ويأتى بأحد أفراده يحمله قربة ماء (قتل السباع فى منطقة بير السباع ص ٤٢) ، وتؤكد السيرة الشعبية بطولة الزير سالم بقتله السباع على المستوى الفعلى والسلوكى حتى يبنى له دارا من جماجم السباع ، ثم يصف الشعر البطل على لسانه أو على لسان أحد غيره بصفات السباع كما نجد فى نماذج صفحات : ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٤ ونجد نموذجا للمبالغة هذه ، على لسان «الزير» وهو داخل إلى المعركة ضد بنى بكر :

سباع الغاب خافت من قتالى
وتخشانى ولم تقدر على

ص ٥٠

وكما نجد فى إنشاد الزير وهو داخل الى المعركة ص ٧٣ .

ويقوم الشعر بوظيفة التعبير عما يجيش داخل البطل (أو شخصية أخرى) وتستخدم السيرة مقطوعات تكشف داخل الشخصية حتى لا يعتمد الراوى على السرد مرة أخرى ، كما فى قصيدة الزير يشرح ما فعله بالأسد (ص ٤٠/٤١) - وهى تذكرنا بقصيدة فى وصف قتله للأسد الذى تعرض له فى الصحراء - وقصيدة الزير حين جاش الشعر فى خاطره عقب انتصاره على السبع ص ٤٢ ، وقصيدته التى يحكى فيها قصة حصوله على الماء من بير السباع ص ٤٤ وفى رثاء الزير لكليب ص ٦٧ ، وفى شماته الزير فى عدوه ص ٧٢ وفى حديثه الشعرى إلى اليمامة حين أمرها بتجهيز أدوات الحرب ص ٧٩/٨٠ وفى حكاية الزير بعضا من أحواله النفسية ص ١١٠ .

وفى بيان الزير لحزنه على اضطراره لقتل « شيبون » ابن أخته ص ١٢١/١٢٢ ، وفى رد الزير على عتاب طيف كليب عليه لأنه فتر عن قتل قاتليه ص ١٣٢/١٣٣ .

ويقوم الشعر - على لسان الزير - بدور الرد على حديث شعرى لشخصية غادرة كما فى رد الزير على همام ص ٦٣ ، ورده على شيبان ابن أخته ص ٦٥ ، ورده على ضياع حين هددته بالقتل ص ٦٥ ورده على اليمامة ص ٧٧ ، ورده على حكمون ص ٩٥ ، ورده على شيبون ص ١١٨ ، ص ١٢٠ ، ورده على طيف أخيه ص ١٣٢ ، ١٣٣ .

ويلاحظ أن الشعر يقوم بوظيفة حوارية داخل السيرة الشعبية ، لكنها وظيفة بسيطة ، لا تستمر وإن كانت تحمل بذورا للحوار الشعرى فى شكل غامض .

ولأهمية الشعر عند الراوى والمتلقى ، واقترانه بالحديث « الجاد » تجد البطل « الزير » يختم به خطاب شكره للملك « حكمون » ملك لبنان ص ١٠٦ ، حين يختم حديثه بأربعة أبيات خصيصا لطلب المهر « أبو حجلان » بديلا عن مهره الذى مات . ونلاحظ ارتباط طلب الشىء من الممدوح بالشعر فى هذا السياق .

ومما سبق نجد أن الشعر - على لسان البطل - يقوم بدور قصصى ودرامى ، فى رسم الشخصية وبيان سماتها النفسية والجسدية ، ثم ارتباط الشعر بالمواقف الحاسمة فى حياة البطل الرئيسى .

وعندما نخرج من شخصية الزير ، نجد الشعر يقوم بوظائف مهمة أخرى داخل سيرة المهلهل مرتبطة بشخصيات أخرى ، وبمواقف تحتاج الشعر ، أو يتوظف فيها الشعر فى سياق الأحداث ، فقد قام الشعر على لسان الجليلة ، بوظيفة إفشاء « جو » السرور أمام تبع وإشغاله بغنائه بصوت الجليلة حتى يتمكن « كليب » المتخفى فى زى بهلول ، ليقتل تبعاً اليمانى ص ٢٢ .

كما استخدم الشعر فى حبك وسائل الفتنة بين « جساس » و « كليب » بيد سعاد الشاعرة الساحرة ابنة الملك تبع اليمانى المقتول بيد كليب ، حين استدرجت العبد الذى يحمل رسالة جساس إلى كليب « وأخذت تسقيه المدام حتى سكر وغاب عن الصواب ، فعند ذلك فتشته فى ثيابه حتى عثرت بذلك الكتاب فقرأته فوجدته كتابا بسيطا خاليا من التهديد والوعد والوعيد وأضافت إليه كلاما مغيظا وهى هذه الأبيات :

أمير كليب ياكلب الأعارب .
أيا ابن العم لا تكبر على
فلازم أذبحك فى حد سيفى
وأنت شبيه حرمة أجنبيه .

ص ٥٥

مما أفسد العلاقة بين ابنى العم ، ودفع بجساس بعد ذلك إلى قتل كليب غدرا فى إحدى رحلات الصيد .

ويقوم الشعر برصد صفة أساسية فى سلوك العرب وهى الأخذ بالثأر وعدم المصالحة حتى يختفى طيف المقتول ، التى تلخصت فى وصايا كليب إلى أخيه الزير والتى كتبها شعرا على بلاطة بدمه وأوصاه بألا يصالح ص ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ . ثم على لسان الزير ص ٦٧ ، ص ١١٥ ، ١١٦ ، ١٣٢ ، ١٣٣ وعلى لسان اليمامة ص ١١٣ ، لأهمية هذه الوصية صيغت بالشعر ، لتصبح حكمة متسقة فى سمع أخيه ، كما أخذت تجليات شعرية أخرى على لسان اليمامة .

وامتداداً لهذا السياق (صياغة المهم من القول أو الحدث شعرا) نجد السيرة تصوغ (شعرا) التنبؤات ، المنتشرة داخلها ، والنبوءة قيمة أساسية فى صياغة السيرة الشعبية وفى تسيير أحداثها وتبرير سلوكيات الأبطال ، أو خضوعهم للقدرية الغيبية فى حتمية تحقيقها : ونجد ذلك بداية من نبوءة تبع لحظة موته ص ٢٣ إلى ٢٦ ولحظة انبائه بمقتل كليب على يد جساس ، ورسم مستقبل العرب فى المنطقة وهو ما تحقق فى ثنايا السيرة حتى النهاية .

ويظهر قيام الشعر بصياغة المواقف المهمة ، فى خطبة مرة لضباع ابنة أخيه لولده همام وقصيدة حسان اليمانى التى تشبه البيان العسكرى والتى يضع فيها مبررات اتخاذ القرار ، وأسباب الغزو ص ٥ ، وقصيدته فى أبناء ربيعة المقتول لبيان أوامره لهم ص ١١ وهى مواقف لا تكرر نثرا بل يكتفى الراوى بها شعرا لبيان أهميتها .

(٤)

تحتوى سيرة الزير سالم على مائة واثنين وعشرين موضعا يستخدم فيها الشعر ، تتدرج من البيت الواحد إلى المقطوعة إلى القصيدة القصيرة أو الطويلة . فلا يكاد موضع يخلو من استخدام الشعر ، حتى إننا نستطيع أن نفهم السيرة كلها بكل تفاصيلها إذا اعتمدنا على المواضع الشعرية فقط ، دون اللجوء إلى السرد النثرى . ويساعدنا فى ذلك تقسيم السيرة إلى فقرات ترصد الحركات والأحداث والمواضع التى تحكى السيرة ، خاصة والراوى يبدأ مقطوعات الشعر باسم قائلها ، أو يبث اسم الشخصية المتحدثة فى ثنايا أبياتها ، مما يساعدنا فى نسبة الشعر إلى قائله ، وتتبع الحدث شعريا حتى النهاية . وهذا ما يجعلنا نعتقد أن الشعر وحده يكفى لفهم السيرة وتتبعها ، إذا حيدنا النثر المنسوب دائما إلى الراوى تمييزا له عما هو منسوب إلى الشخصيات وهو نوع مهم من الإبهام يقوم به راوى السيرة . وإن كنا نجد صياغة واحدة لكل المقاطع حيث لا يختلف تركيب الجمل ، من شخصية لأخرى مما يعكس تشابه الشخصيات وتسطيحها . ولبيان هذه الفكرة نلحق بالبحث قائمة بالمواضيع التى ورد فيها الشعر فى سيرة الزير سالم ، والمناسبة أو الفكرة التى تمثلها كدليل على ادعائنا هذا .

ويفيدنا الشعر ـ بعد هذا ـ فى رصد العناصر الأساسية التى تقوم عليها السيرة الشعبية ، كما يعد الشعر بذلك عنصرا دالا على مكونات السيرة إذا قورن بالوحدات الوظيفية ، التى نعتمد عليها فى رصد مكونات القص الشعبى . وتعرف الوظيفة بمعرفة علاقة الشعر بالموقف الخاص به ، وبسياقه العام فى السيرة كلها كما عرضنا للوظائف السابقة والتى يمكن أن نردها إلى وظائف خارج النص ، ووظائف النص ؛ أما ما هو خارج النص فكما عرضنا فى البداية لوظائف الشعر بالنسبة للراوى (أو المبدع) وللمتلقى (القارىء/السامع) أما داخل النص فقد لاحظنا ارتباط الوظيفة :

- برسم الشخصية .
- وسرد الحدث .
- تركيز المواقف المهمة .
- بيان الحركات والعناصر الرئيسية لحبكة السيرة كلها .
- تكوين الموقف دون تكراره نثرا .

وأخيرا :

فقد لاحظنا أن الشعر يقل فى سيرة الزير سالم حينما خرج الزير من بلاده وانتقلت الأحداث إلى أرض حكمون ، بينما عاد الشعر جوهرا للموقف والحدث بعد عودته إلى بلاده . مما يكشف علاقة استخدام الشعر بوجود الشخصيات المتصلة بالحدث الرئيسى .

وفى النهاية ، أرجو أن يكون هذا البحث بداية لدراسة موسعة لوظيفة الشعر فى السير الشعبية كلها ، يقوم به فريق من الباحثين لأنه عمل شاق لا يستطيع أن يقوم به فرد ؛ وأرجو أن تكون رؤيتى لوظيفة الشعر فى سيرة الزير سالم بخاصة محلا للمناقشة ، بقدر ما هى بداية لدراسة وليس نهاية لها . ولقد آثرت ألا أكتب مراجع أو إشارات مرجعية كعادة الأبحاث الأكاديمية ، لأتيح لرؤيتى أن تتحرر من مقولات سابقة ، ولأن البحث من هذه الزاوية يستلزم الاعتماد على نص السيرة أولا وأخيرا .

القاهرة : د. مدحت الجيار

* اعتمد البحث على النسخة الشعبية ، الصادرة عن مكتبة الجمهورية العربية لصاحبها عبد الفتاح عبد الحميد ، بشارع الصنادقية بالأزهر .

ملحق بالبحث :

قائمة لبيان المواضع التى ورد فيها الشعر فى سيرة الزير سالم ، مرقمة ومسلسلة بتسلسل ورودها داخل النص ، ومزودة برقم الصفحة واسم قائلها والمناسبة أو الفكرة التى تعالجها ، أو السياق الذى وردت فيه .

١ - خطبة مرة لضباع ابنة أخيه لولده همام ص ٣ .
٢ - قصيدة حسان الملقب نفسه بالنبى ، يشرح مبررات غزوه للعرب ص ٥ .
٣ - قصيدة حسان وهو يرى جحافله كاملة العدد والعدة لحرب ربيعة ص ٦ .
٤ - خطبة ربيعة لحظة علمه بقدوم تبع اليمانى وانتصاره وخيانة وزيره ص ٨ .
وهى لحظة حزن وانكسار ، يشرح الموقف للجنود وهى فى مقابل بيان تبع السابق .
قتل ربيعة شنقا لأنه آثر الكرامة ص ١٠ .
٥ - قصيدة الأمير زيد نائب ربيعة بعد شنقه ، أمام تبع ، وهى تتحدث عن مآسى بنى ربيعة وهى لطلب الأمان ودفع الجزية ص ١١ ويلاحظ أن المواقف المهمة تستتبع منه ذلك .
٦ - قصيدة تبع بعد أن فرق أبناء ربيعة وشتتهم ، وهى كبيان ، لإلقاء أوامره عليهم بعد أن أطاعوه خوفا ص ١١ .
٧ - قصيدة تبع اليمانى إلى مرة يخطب الجليلة ، ويتهدده بالانتقام ، ولم يمتثل إلى هذا الكلام ص ١٣ .
٨ - قصيدة ابن عمران العابد يوصى كليبا بأن يظهر غير ما يبطن ليقتل تبعا ص ١٦/١٥ .
٩ - قصيدة ضارب الرمل ، بعد انكشاف خطة اغتيال تبع (بضرب الرمل) يفخر فيها بقدرته على معرفة الغيب ، وقدم ممارسته لضرب الرمل ص ١٨ .
١٠ - العجوز العرافة تصف حسن الجليلة ص ١٩ .
١١ - تبع يرحب بالجليلة ص ٢١ .
١٢ - الجليلة تغنى مقطوعة فى خدع تبع وأمامها كليب (البهلول) ص ٢٢ .
١٣ - قصيدة تبع لحظة موته ص ٢٦/٢٣ وهى نبوءة ورسم لمستقبل بنى قيس وفيها نبوءة قتل كليب لجساس ثم سرد لتاريخ العرب والمسلمين حتى الحروب الصليبية .
١٤ - قصيدة رد فيها كليب باستهزاء على تبع ص ٢٦ .
١٥ - قصيدة تبع يشرح فيها قتله لوالد كليب ص ٢٧ .
١٦ - الامير سلطان بن مرة وهو يخاطب الاخوة لحظة معرفتهم بنبوءة الرمل التى يقتل فيها الزير كليبا ، وقرار الإخوة بضرورة قتل الزير قبل ان يكبر وتتم الفعلة ص ٣٣ .
١٧ - مقطوعة جليلة ، وهى تفيد التفكير فى حيلة تهلك الزير ص ٣٤/٣٣ .
١٨ - قصيدة الجليلة التى فيها (الكذب) كوسيلة للإيقاع بين كليب والزير ص ٣٤ .
١٩ - الجليلة تضع حيلة أخرى ص ٣٥ .
٢٠ - كليب يصف شجاعة الزير الذى حماه من الموت ص ٣٦ .
٢١ - الجليلة تضع حيلة ثالثة للتخلص من الزير ص ٣٧ .
٢٢ - قصيدة كليب عن صرخة الزير فى البئر ص ٣٨ .
٢٣ - قصيدة الجليلة عن قصيدة كأسين من لبن السباع كخطة رابعة للتخلص من الزير مستغلة شوق كليب لإنجاب ذكر على البنات السبع ص ٣٨ ، ٣٩ .
٢٤ - قصيدة الزير يشرح ما فعله بالأسد ص ٤١/٤٠ .
٢٥ - مقطوعة الجليلة تشير بحيلتها الخامسة للتخلص من الزير ص ٤١ .
٢٦ - قصيدة الزير حين جاش الشعر فى خاطره عقب انتصاره على السبع ص ٤٢ .
٢٧ - الزير يحكى قصة حصوله على الماء من بير السباع لأخيه كليب ص ٤٤ .
٢٨ - رد كليب على جميل الزير السابق ص ٤٤ .
٢٩ - قصيدة سعاد تمدح جساسا وتشرح تبدل حالها ص ٤٨/٤٧ .
٣٠ - رد جساس عليها ص ٤٨ .
٣١ - قصيدة كليب يطلب من الزير أن يعود إلى قبيلته ليحميها من بنى قيس/وجساس إثر مؤامرة العجوز ص ٥٠ .
٣٢ - مقطوعة الزير يفخر بقوته (ضد بنى بكر) ص ٥٠ .
٣٣ - قصيدة سعاد الشاعرة العجوز وهى تفتعل الغضب ، حتى لا يأخذ جساس الناقة ص ٥١ .
٣٤ - مقطوعة جساس يأمر فيها سعاد العجوز أن تدخل ناقتها إلى أرض كليب (الحقد على كليب) ص ٥٢ .
٣٥ - قصيدة سعاد تحرض جساسا على كليب بعد ذبح الناقة ص ٥٤ .
٣٦ - بيتا الفتنة فى رسالة العبد ص ٥٥ .
٣٧ - قصيدة جساس يستنفر القبيلة للحرب ص ٥٦/٥٥ .
٣٨ - مقطوعة كليب وهو يفارق الحياة ص ٥٨ .
٣٩ - كليب يكتب بدمائه وصاياه للزير أخيه وهو يفارق الحياة ص ٥٩/٥٨ .
٤٠ - قصيدة كليب للزير أيضا يشرح مقتله ص ٦٠ .
٤١ - مرة ــ بعد قتل جساس لكليب ــ تحذرهم من ثأر الزير سالم لأخيه كليب ص ٦١ .
٤٢ - رد جساس على تحذير مرة ص ٦٢ .
٤٣ - الزير عندما أحس شيئا فى كلام الجارية رباب إلى سيدها همام ، يتكلم عن الأمة ويسألها عما هو السر ؟ ص ٦٣/٦٢ .
٤٤ - إجابة همام له بحزن على ما حدث (جملنا قتل جملكم) ص٦٢ .
٤٥ - رد الزير على همام ص ٦٣ .
٤٦ - كلام شيبان لخاله الزير يحذره من فعل أهل جساس ص ٦٥/٦٤ .
٤٧ - رد الزير عليه ص ٦٥ .
٤٨ - ضباع تعنف الزير على قتله لابنها ثأرا لأخيه ص ٦٦/٦٥ .
٤٩ - تهديد الزير لها ولقومها بالحرب ص ٦٦ .
٥٠ - اليمامة ابنة كليب تحرض عمها الزير على جساس ص ٦٦ .
٥١ - رثاء الزير لكليب (لن يصالح) ص ٦٧ .
٥٢ - أبيات الزير (شماته على عدوه) ص ٧٢ .
٥٣ - الزير ينشد وهوداخل إلى الحرب ص ٧٣ .
٥٤ - اليمامة ترفض تسليم مهر كليب ص ٧٦ .
٥٥ - جساس يصمم على سرقة المهر ص ٧٦ .
٥٦ - الزير يكتشف غياب المهر ص ٧٦ .

٥٧ - اليمامة تصف ظروف اغتصاب جساس للمهر ص ٧٧ .
٥٨ - الزير يرد ويصمم على استرجاع المهر ص ٧٧ .
٥٩ - الزير يحدث اليمامة ويطلب منها ان تعد لـه أدوات الحرب ص ٧٩/٨٠ .
٦٠ - خدعة الرد من داخل القبر ص ٨١ .
٦١ - الجليلة تحرض الرعيني على قتال الزير مذكرة إياه بثأر خاله تبع ص ٨٣/٨٤ .
٦٢ - رد الرعيني عليها وقبوله حرب الزير ص ٨٤ .
٦٣ - ابلاغ عدى لاهله بظهور جيش الرعيني ص ٨٥ .
٦٤ - الزير ينشد الشعر للرعيني ص ٨٦ .
٦٥ - الزير يحدث أخته عما دعاه لقتل ابنها ص ٩٠ .
٦٦ - ضباع تحكى وترثى الزير بعد أن أمرت بأخذه إلى البحر فى صندوق ٩٠/٩١ .
٦٧ - عدى يرثى الزير ٩١/٩٢ .
٦٨ - الملك حكمون يحدث الزير ٩٤ .
٦٩ - الزير يجيبه ٩٥ .
٧٠ - برجيس الصليبى يهدد حكمون اليهودى ويختم تهديده بالشعر ص ٩٧ .
٧١ - ستير تحدث حكمون الملك عن الزير ص ٩٨/٩٩ .
٧٢ - جساس يخبر قومه عن حزنه بعد ضرب الرمل ١٠٣/١٠٤ .
٧٣ - الزير يشرح لليمامة قصة اختفائه ص ١٠٤/١٠٥ .
٧٤ - حكمون يرحب بالزير ص ١٠٦ .
٧٥ - الزير يختم كلامه بأبيات لشكر الملك حكمون ص ١٠٦ .
٧٦ - الرجل يخبر جساسا لما رأى الزير يعود من بلاد حكمون ص ١٠٧ .
٧٧ - سلطان بن مرة يرد عليه ويحذر أهله ص ١٠٧ .
٧٨ - عدى أخو الزير يرحب بعودة الزير ويذكر فضله ص ١٠٧/١٠٨ .
٧٩ - الزير يحرض إخوته ويخبرهم بعزمه على قتل الزير جساس ص ١٠٨ .
٨٠ - الزير يعبر عن بعض أحواله شعرا ١١٠ .
٨١ - سالم يشكر الزير على تفريج الكرب ص ١١٠ .
٨٢ - سلطان بن مرة يطلب عفو الزير عن أهله متوسلا بالجليلة . ص ١١٢ .
٨٣ - رد الزير عليه ليطمئنه ص ١١٢ .
٨٤ - اليمامة لا تصالح ص ١١٣ .
٨٥ - الزير يؤكد عدم المصالحة لسرد حادثة القتل والثأر ص ١١٥/١١٦ .
٨٦ - الزير يتحدث عن الخيل ص ١١٧ .
٨٧ - قصيدة شيبون لخاله الزير يلومه ويهدده ص ١١٨ .
٨٨ - رد المهلهل عليه ينصحه ١١٩ .
٨٩ - شيبون يشتم الزير ص ١٢٠ .
٩٠ - رد الزير عليه ليحذره قبل قتله ص ١٢٠ .
٩١ - الزير حزين على قتله لشيبون ابن أخته ص ١٢١/١٢٢ .
٩٢ - عجيب بن جساس يشتم الجرو بن كليب ص ١٢٦ .
٩٣ - رد الجرو عليه ص ١٢٦ .
٩٤ - الأمير منجد خان كليب يرحب بالجرو ويعلمه برغبته فى تبنى الجرو ص ١٢٧ .
٩٥ - الجليلة تحذر ابنها الجرو من الامير منجد حتى لا يقتله خوفا من الثأر ص ١٢٨/١٢٩ .
٩٦ - الجرو يرد على سؤال منجد عن نسبه بإنكار نسبه إلى كليب ١٢٩ .
٩٧ - جابر الشاعر يمدح جساسا ويذكر الاخت ليذكره بالجليلة ص ١٣٠ .
٩٨ - الشاعر جابر يمدح الجرو ويذكره بخاله جساس حتى يحن إليه ص ١٣١ .
٩٩ - جساس يستقبل الجرو والجليلة عند عودتهما من بلاد منجد ويحرض الجرو على قتل الزير ١٣٢ .
١٠٠ - الزير يرى كليبا فى المنام يعاتبه لأنه لم يعد يقتل الأعداء ص ١٣٢ .
١٠١ - الزير يرد على عتاب كليب ويعلمه بعزمه على مواصلة الحرب ص ١٣٢/١٣٣ .
١٠٢ - بنات كليب يقمن من النوم لنفس الرؤية ويوقظن الزير ص ١٣٣ .
١٠٣ - الرمال يتنبأ بمقتل جساس على يد الجرو بن كليب ص ١٣٣ .
١٠٤ - الجرو يرد على طلب الزير له للمبارزة ص ١٣٤ .
١٠٥ - الزير يخبر اليمامة بظهور غلام يشبه كليبا ص ١٣٤ .
١٠٦ - اليمامة ترد عليه وتعطى له علامات على اخوة الغلام وتشير إلى حمل أمها قبل مقتل كليب ص ١٣٤/١٣٥ .
١٠٧ - اليمامة تصحح للجرو نسبه وتعلمه باخوتها له ١٣٦ .
١٠٨ - الجليلة تقص قصتها للجرو وتخبره بالحقيقة ص ١٣٧ .
١٠٩ - الزير يفرح بعودة الجرو ويذكره بالثأر ص ١٣٧/١٣٨ .
١١٠ - جساس يستجير بالجرو ضد الزير ص ١٣٩ .
١١١ - الجرو يرد عليه ١٣٩ .
١١٢ - الامير تغلب يدعو الله ان يرزق بولدين ١٤١ .
١١٣ - سرور يبشر بميلاد الولد والبنت ص ١٤٢ .
١١٤ - حديث مالك أبو مى ١٤٣ .
١١٥ - حديث الفتى الغريب مع مى . ص ١٤٤ .
١١٦ - رد مى على الفتى الغريب ١٤٤ .
١١٧ - مى تبكى حظها فى غياب أهلها بعد ما خطفت ص ١٤٥/١٤٦ .
١١٨ - الأوس مغيظ لفقد مى ١٤٦ .
١١٩ - الاوس يسأل أهل الصحراء عن مى ص ١٤٧/١٤٨ .
١٢٠ - سعد يخبر مولاه بقدوم ابن عم مى (الاوس) ١٤٨ .
١٢١ - بيت الزير الذى يحمل الرسالة السرية ١٥٠ .
١٢٢ - اليمامة ترجع البيت إلى أصله الشعرى وتكتشف مقتل الزير على يد حامل الرسالة ص ١٥٠ .



الشـــعر

○ هموم صبي من الريف	كمال نشأت
○ مرثية	ملك عبد العزيز
○ أغنية للقلب الغرير	حسن فتح الباب
○ العشاق لا ينتظرون	عبد اللطيف أطيمش
○ ثلاث صور	محمد على الرباوى
○ حديث شخصى جداً	عزت الطيرى
○ سيد السفن	محمد عمار شعابنية
○ دوره الغيم	عبد الحميد محمود
○ فى انتظار الشمس	أحمد محمود مبارك
○ قرية لم تمت بعد	محمود عبد الحفيظ
○ الغيوم	بدوى راضى
○ لو تهجرنى يا وجهى القديم	فؤاد سليمان مغنم
○ حكاية الياسمين	شريف عبد القادر
○ هجير	منير فوزى

هموم صبى من الريف

كمال نشأت

١ - الطريق إلى المدرسة

خرجتَ لتبحثَ عن حَطَبٍ فى الحقولِ
وأمك تنفخ فى أول النارِ
محمّرَةَ العينِ
حافيةَ القدمينِ
أبوك .. يدخّن .. يشربُ
كوباً من الشاى
يسعل .. يسعلُ
يستعجلُ الخبزَ ..
تحمّر عيناه .. يحمّر حتى الكلام المقطّع
حتى الغطاء الممزّق لف به جسمه
وترجع دامى اليدين
تجر وراءك ثقلَ الحطبْ
تخاف أباك إذا ما غضِبْ
وهمّك درس الحسابِ
وخوف العقابِ
ومشوارك المستبدُّ المميتُ
إلى المدرسة
وتعبُر بالخوف هذى الحقولَ الفِساحْ ..
ضبابَ الصباحْ

٢ - فى الفصل

فى قاعة الدرسِ
تشرد عيناه عَبْرَ النوافذِ
خلف الحمامْ
منطلقاً فى ازرقاق السماءْ
ويسرحُ ..
لا يفقه الدرسَ
حين يحاصَر بالأسئلة
فيبكى
ويضحكُ منه التلاميذُ
لكنه
يعايش هذا السعالَ الطويلَ
ودعواتها بالشفاءِ
ورائحة الأدوية
ومعدته الخاوية ..

القاهرة : كمال نشأت

مرثية

ملك عبد العزيز

مرثية للشاعر الباكستانى الكبير فيض أحمد فيض

صديقى العزيز . .
وهل تسمع الآن حزنى . .
وديعا نقيا كصوت اليمام ؟ . .
يربّت خدّيك ، يلمس سرّك ، ينهل شِعرك ؟ . .
يذوب مع الليل ،
يسرى مع الموج
يشعله الوجد والإنتظار ؟ . .

وأومن أنك يا توأم الروح ــ تصغى إلىّ
فمهما تباعد ضوء النهارْ
ومهما تباعد عنى المزار
فأنت الأليف القريب المدار . .
تطل علىّ مع الأنجم الساريات

وتأتى إلىّ . .
وأسمع همسك فى كل غيم وفى كل نار
أحسّك حولى . .
بكل نسيم سرَى أو سِرار
وأشهد عينيك تحتويانى
وتحتويان الوجود الكبير
وكل هموم الدُّنى والسماءْ

وكنتُ لك النهر
ــ أنت البحارُ ــ
يذوب بها دفقةً وعطاء
وكنت لىَ البحر
تحمل لؤلؤة القلب ،

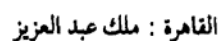
تمنحها فى رضى وسخاء

وكم كان صوتكَ
فى قوة السيفِ
فى رقة الياسمين
يضوع من الحبِ ،
يدعو إلى الحق
يروى رؤ ى العدل للبائسين .

وكم حسبوا أنهم حيّدوك

فما زدت إلا غنى ومضاء
سيبقى غناؤك شعلة عزمٍ
وإلهام حب
ونبع صفاء .

إليك دموعى قلادة زهرٍ
تؤ انس غربتك الشاردة
وتدعوك أن تقتفى دربنا
لتؤ نس وحدتنا الباردة .





أغنية للقلب الغريب

حسن فتح الباب

أنتَ سرُّ الملكوت
بالذى خيَّرتنى
بين مَهْوًى للنعيم
وصعودٍ فى الجحيم
أنتَ ما أبقيتَ لى
غيرَ تذكارِ اليقين
الغَدُ اليومَ مضى
والذى ولَّى مُقيم
أيُّها القلبُ الذى
ليس يَحْيَى أو يموت

كلُّ ما كان عقيم
موجةٌ دونَ بحار
هالةٌ دون قمرْ
وشراعٌ فى القفار
دمعةٌ خرساءُ تشكو
صدأَ القلب الجليد

ليسَ يَنعي القادمين
قَصَبُ النَّاى إذا
نُفِخَ الصُّور ولا
وردةُ الشمسِ تُحَيِّى الراحلين

والذى يأتى غَمام
ليس يبكي ظَمأَ النيلِ غداً
وعلى الشّطين لا يدنو مطرْ
لا ولا ينأى شَجرْ
هذه الغيمة رُوحٌ هائمٌ
عِشقها هُدْب الصَّبايا
يفرش الوادِىَ ظلاً
فدَعِ التذكارَ واهبطْ
أرضَ مصرْ
وانتظرْ
أو فانفجرْ
فالذى يمضى ضَباب
والذى يبقى الحجَرْ

أيها الطيفُ المَرِحُ
لم يزل قوسُ قُزَحْ
والسماواتُ فَرَحْ

حسن فتح الباب

شعر

العشاق لا ينتظرون

عبد اللطيف أطيمش

تراكِ مررتِ بجانب قلبى
وما شعرَ القلبُ فى خطواتكِ
تنساب فى آخر الليل ، أوّاه
لو جئتِ فى أوّل الليل
لارتجفت بيننا الخطوات ،
فأنتِ تأخرتِ عن موعد القلبِ
وانتظر العاشقون طويلاً
ومن فقد الحبَّ ملَّ انتظارَ الهوى
فانبرتْ للرحيل قوافلُ شوق المحبين
صوب البلاد البعيدة ، حيث الدُّنى وطن العاشقين ،
وحيث بها الحبّ يولد طلقاً كخفق جناحْ
نقياً كطائر بحر
تحمّلَت الريحُ شجوَ القوافِل
واستسلمِ العاشقون الحيارى
لشجو الحُداء
وذِكر النساء
يُخلّفنْ فى القلب مُرّ الشجَى
يستثيرُ الشجى فى المواجع
ما أوجعهْ !
ويحشرنْ عطر الهوى
فى ثياب الرجال يُخبَّأ فى الأمتعهْ

الجزائر : عبد اللطيف أطيمش



ثلاث صور

محمد على الرباوى

(١)
أنتَ من ظِلّكَ حتى نفسك العَطْشى مُعَلّقْ
يَشْرَئِبُّ الزمنُ السّاقِطُ من كأسِكَ نيراناً
إلى زهْرِ مُحَيّاكَ المُمَزّقْ
ومرايا الرمْلِ ها قد رَسَمَتْكَ اليومَ فى الهيجاء نخله .
سَعَفُ النّخْلَةِ يَسّاقط أصواتاً
تَداخَلْتَ مع الأصواتِ ، سَطّرْتَ على وجْهك نَقْشاً . .
ذات ليلة
كَبرَ النّقْشُ على وَجْهكَ وَامْتَدّ حبالاً
بينها يورق نايٌ مغربيّ القسمات .

(٢)
هجيرُ الفيافى
يُقوّسُ فَرْعَكِ ذات اليمينِ
وذات الشمالِ .
تُهاجِرُ منكِ الطيورُ إلى نَخْلَتَيْن ؛
هما فاضتا بِعَراجينَ من ذَهَبٍ .
قلتِ إنك تنتظرين رياحاً
تجىءُ من البَحْرِ ، تحمل فى جَوْفِها سلّةً من مَحارْ
بَلى ، أنتِ تنتظرين المحال .
يُداهِمُكِ القَحْطُ حينَ
يُوَزّعُ تشرين بين نهود النساءِ
ويَسّاقط الضوءُ بين الشوارع شلاّلَ دفءٍ
تصيرُ الشوارعُ نشوى فتشتعلين صلاةً ،
ولكن ، تَظَلُّ غلائلُ جُمّارِكِ الصلبِ تَنْتَظِرُ الريحَ ،
ماذا سَتُعْطى رياحُ المحيطِ
وهذا صُواحُكِ وَزّعَهُ النملُ فى
مطلعِ الفَجْرِ بين التّلال .
أما قلتُ : إنكِ تنتظرين المحال ؟

(٣)
أنْتَ مَسْجونٌ هنا فى نفسك الغرقى ،
غريبٌ عن جراحاتك . فارٌ منكَ ، لا تَعْرِفُ أنّ
عنك يَنْفَضّ قتامُ الأُفْقِ والأَسْرِ ،
وجندُ الروم تختالُ على قامتك الفارعةِ الطولِ
من البَحْرِ إلى البَحْرِ ،
وهذا سَعَفُ النّخْلَةِ يَسّاقط أصواتاً
مع الأصواتِ ها أَنْتَ تَداخَلْتَ
وَلَكِنّكَ فى « وَجْدَةَ » ما زلتَ سدىً
تَبْحَثُ عن حفنةِ رَمْلٍ .

المغرب ــ محمد على الرباوى

شعــر

حديث شخصي جداً

عــزت الطيري

المدى واسعٌ
والعصافير مولعة بالمدى
والرياحين مفعمة بالندى
سيدى الشعر
أنت الذى . .
حين تأتى الحبيبة . . تهربُ
حين تمضى الحبيبة . . تهربُ
حين يشتعل القلب بالشوقِ . .
تهرب
وتتركنى للفراغِ . . وللوحشة القاتله
والمدى صلصَله
وها أنذا أدخل الزلزله
وها أنذا أدخلِ الآن فى حضرة السيِّد الشعر
أجثو على ركبتى وأدعو القصيدة فى خدرها الرطبِ ،
لكنها . .
سيدى الشعر
أنت الذى . .
فاهبط الآن كلُّ المواقيت جاهزة لابتكار القصيدة :
سماء مرصعة بالنجومْ
وطير صغير . . . صغير يحومْ
وأغنية من فضاء بعيدٍ
تدعب أوتاريَ المجهده
والمدى أغنياتٌ
وريحٌ
وسوسنةٌ راقده

هذه السيده
تفتح الآن شرفتها ،
ثم تسقى أزاهيرها
وتداعب خصلتها
ثم ترفع أجفانها المُسبله
فلماذا تعاندنى أيها الشعر
أمطِرْ سحاباتك المُنْزَلَهْ

طفلة تخرج الآن من بيتها
هادئا كان لون العيون
وفى الوجه تفاحتان
وفى الكف بعض النقودِ
وتسألنى عن دكاكين حلوى

فأهمس : يا طفلتى ، إن عهد الحلاوة ولىَّ
ولم يبق غير المرارة فى الحلْق ،
تضحك منى ، وتجرى ،
تهزّ ضفائرها المثقله

للعصافير رقدتها
للمساءات أقمارها
ولى وجعى !!
أيها الوجع المرُّ
كيف اصطفيت فؤادى
وكيف اصطفاكَ الفؤادُ
لتملأ ليلاته بالعذاباتِ ،
تشحنها بالولَهْ
المدى واسع
وها أنت وحدك يا صاحبى
تأكل النار . . .
لا امرأة تشتهيكَ
ولا طفلة ترتمى فيكَ
لا وردة تنبت الآنَ
بين حدائقك المُهْمَلَه

ما الذى تبتغيهِ سوى الماء
والماءُ دونك
والأمنياتُ
ورائحة الفلّ
والأمسيات المليئة بالأسئله
ما الذى تبتغيه سوى الحب ؟
والحب غادرنا
منذ أن غادرتنا المواسمُ
واعدة أن تجىء لنا
فى أياّمنا المقبلة
ما الذى تشتهيه ؟ النساء ؟
النساء يعذبننا بالمواعيدِ ،
يتركنناَ للقصائدِ
نفتح أبوابها المقفله
يمضى بنا العمرُ ،
تنكرنا السيداتُ ، البناتُ
مرايا الحوائط
تنكر أوجهنا الشارده
والمدى أفئده !!
المدى
أفئده !!

نجع حمادى : عزت الطيرى



شعر

سيد السفن

محمد عمار شعابنية

يطاوِلُ سُلْطة الأمواجْ
ويحيا بين مِجْدافينْ
ومن صيْدا إلى قرطاجْ
يفرّ البحر تحت صداره الخشبّى منهوكاً
ومشْدوداً إلى موْتيْن
موْت يحمل الأعداءَ
وموْت يقتل الأبناءَ .

هو الزّوْرقْ
يلُوكُ العُمْرَ كي يحْيا
ويحْيا عند ما يشْقى
وتحرقُ ظهْرهُ الأملاحْ
ويحزن عندما يْبقى
بلا عَمَل
على رمْلٍ يغازلُ وجْههَا العَرَبىَّ عُرْىُ الشّمْسِ والسّيّاحْ

هو الزّورقْ
وللبحّار أن يحْيا صِراعَ الحلْمِ والأوجاعْ
يقول : حبيبتى أرْضٌ تقشّرُ عُمْرها الأحْزانْ
ولى مِلْحُ الشّوارع وانحناء الظّهْرِ والإصْرارُ
وللجُنْدِىّ ــ إنْ لم يدْفع الهجمات ــ مِرْوَحَةٌ ومِزمارُ

وكلّ مكابدٍ بَطَلٌ إذا لمْ يحْوِهِ المِذْياعْ
وللُفقَراء حقّ الأكل فوْق مَوائد السّلْطان .
وحيناً يستطيل القلب مثل خريطة الصحراءْ
ويفتح دفّتيْه على خَرَابٍ جائع وَهُرَاءْ
ويصرخُ : إنّ ذَا تعبٌ يُعَرّينا عَرَاء البْحَر
ويُلْبِسنا فرَاغ الصّفرْ
ويُطعمُنا عَذاب الهَجْرْ
ويَتلِف كُلّ مَا جاءَتْ بِه الحَرَكَهْ
فيغْضِب سيّد السُّفُنِ
وينْفى حِكْمة البَرَكَهْ
وَيَرْمِى فى طِبَاق اليَمّ شيْئاً إسْمُه الشّبَكَهْ
ليغْرِف إنّ للسّمَكَهْ
خفَافاً ــ لا تراها العينُ ــ حين تكون مُرْتبكَهْ
عليها الماء يشْكو من تباريح الأسَاطيل .

وقد تَتنافر الألوانُ حتّى تفقد الألوان
ويبْقى البحر مَلْفوفاً بزرقته السّمَاوية
يُشَيّعُ كلّ بحّارٍ أضاعتْ وجْههُ الخُلْجَان
فيأسف سيّد الحِيتانْ
على شطآن

تَهَرّبُ مِن مَوَانيها حبيبتُهُ الترابّية
فيغُرق قلبه التّعب
ويجمَع هَمّهُ الشّعْبى فى دَمْع وينتحب

وإذ يأويه جفْنُ اللْيل بين تجعّد الأمواجْ
يفكر فى اقتران الجوع بالفقراء فى حفْل جماعى
يُقنع وجه بوكا سَا ويحرق لحية الحلاج
فيحزن سيّد السّفُن
ويحظى خيْبة الوَطِن
وكلَّ ضحيّة أمضتْ على موْتٍ بلا كَفَن

ويعرفُ أنّ فى كلّ المقاهى تَلْتقى اللّعبُ الحماسيّهْ
وينفى الجالسون هُدوءهم بالرّند والشْطرنج
والخُطَبِ السياسية
وحين يُخيّمُ الغَسَقُ
تَرُشّ الظّلْمة الخرساءُ وحْشَتَها ليفْترقُوا
ويْبقى سيّد السفُن
وحيداً بين أسْماكِهْ
فيعْلن كِذْبةَ الزّمَن
وعجز الفِعْل حين القول يُسرج صَهْوةَ الوَطنِ .

تونس : محمد عمار شعابنية



شعر

دورة الغيم والمطر

عبد الحميد محمود

هىَ النار والرشفة القاتلة
شفاهكِ . .
. . . ما يترُك البرق فوق الفضاءِ
وما يترك الجمر فوق الكفوف التى تقتربْ
« حذارِ
حذارِ »
ولكننى أقتربْ

هىَ البحر والموجة الثائره
عيونكَ . .
. . . ما تترك الريح فوق الحقولِ
وما تترك النظرة الفاضحه
« حذارِ
حذارِ »
وهل من مفر ؟!

« يكاد المدى حولهم يشتعلْ »
« وممّا تخافُ ؟ »
« أخاف انفجار المدى فى المدى
أخاف التحام الصخورِ »
« إذن فامنع الغيم أن يصطدم .
وأن يغمر الكون نورُ المطرْ »
« إذن فامنع الغيمَ أن يلتقى
وأن يشعل الأرضَ عطرُ الزهرْ »

القاهرة : د. عبدالحميد محمود

في انتظار الشمس

أحمد محمود مبارك

الليلُ في عينيكِ والمطرُ ... لو أنني أدنو سأنتحرُ
قد بللت صدري دموعُ هوى ... رغم ابتداءِ العمر يحتضرُ
أهفو إلى صحوٍ يجفّفُ عن ... صدري الدموعَ ليرحلَ الكدَرُ
والشمسُ عن عينيكِ غاربةٌ ... دوماً ودفءُ الصحو مُنحسِرُ

***

يامن بليلِ العين تتْبَعني ... وتظنُّ أني سوف أنبهرُ
ويطيعُ سكّينُ الهوى بيدي ... لمّا يُجَنُّ بِحُسْنها البصرُ
كلُّ النجوم بعينكِ انْطفأتْ ... ما عاد لى فى ليلها وطَرُ
فالليلُ أشباحٌ تطاردنى ... ويمور فى نظراتها الخطرُ
والسَّيْلُ خلف الغيم مختبئٌ ... ولئن دنوتُ لسوف ينهمرُ
وأنا أُعانى من دموعِ هوىً ... منها ارْتوى فى قلبىَ الحذَرُ
فخذى غيومَ الليلِ وارتحلى ... إنى لنورِ الشمسِ منتظرُ
لن يشعلَ الشوقَ الذى انطفأتْ ... جذواتُهُ فى أضلعى مطرُ

الإسكندرية : أحمد محمود مبارك

قرية لم تمت بعد

محمود عبد الحفيظ

القطارُ الَّذى مَرَّ . .
هذا قطارُكْ
فاخرجى
كم تبقَّى من العُمْر ؟ . .
لا يرحلُ الذِّئبُ عَنْ قريةٍ . .
سورُها الخوفُ .
والشمسُ . .
حين يخاصمها اللَّيلُ تنتظرُ الصُّبْحَ . .
فيم انتظارُكْ ؟
ليلك انْغَرَست فى عيون الدَّجاجِ مَلامحهُ
فاطلعى
أوْ فقولى لنا :
« كيف يدْخلُ ــ والسُّورُ عالٍ ــ نهارُكْ ؟

افتحى قَفَص الليل
ثَّمة ــ
غير امتلاء سلالك بالبيض ــ
هَمٌّ ثقيل
وشرحٌ يطول
إنَّه الوجَعُ المتيَقِّظ فى القلب . .
لاَ يعرف المستحيل

إنَّه شجَرُ الليل . .
حين يمرُّ القطارُ
تَهَيجُ العصافيرُ
ينتحرُ الخوف
ينثال بين القضيبين سرُّ الحقولْ

إنَّه الصُّبح فاعتصمى بالظَّلام
وضمِّى إلى صَدرك الأمْتعة
إنه الصبحُ . .
فابْنى من الخوف سَورَكِ . .
إن تقبلِ الريحُ . .
تسقُطْ عن وجهكِ الأقْنِعَةْ
قَرْيةٌ سورُها الخوفُ تحيا طويلاً
ولكنه الموتُ منتظرٌ
والجرادُ . .
ونخلاتُها العالياتُ يحاصِرُها النَّمْلُ

عامان . .
عشرة . .
عشرون عاماً . .
وتسْقُطُ فى اللَّيلْ جُدْرانُها الأرْبَعَةْ .

كفر صقر ــ شرقية : محمود عبد الحفيظ

شعر

الغيوم

بدوى راضى

قاتم لونُها . . والبداية رصد لكل دواعى السقوط . .
استهلّت بنا الريح عصيانَها . .
فرشتنا ركاماً على الطرقات ، وجرّمت الحزن فينا فمات . .
حزنُنا ميتّ . . والغراب يداعب سوءات أحفاده . .
والمرايا تعيد لنا الوجه مسخاً . .
ويرمى بيوسف فى البئر ، تشحذ كل الجميلات سكينهن . .
فيغدو العزيز ذليلاً . . ويبدأ عصر الشتات . .

ليتها وأدت خوفها فوق صدر أبى الهول . . وليت الرمال التى أنبتتها سقتها انسياب الرمال
حُزنُنا ميت . . والجنازة طقس محال . .
ـــ لم يعد فى ديارك إلا التماثيل . . فارحل . .
ـــ بحسرة عصيانِ مَنْ ناصبوك التوجس . .
ـــ شتت المدى واستحبّوا الضلال . .
ـــ باطلٌ ماوعته الرؤوس الفتية . . ، فكُرْ برأس أقام به الشيب سلطانه . .
. . هذه عصفُ ريح التحول ، ناءَ بحمل الهموم الثقال . .
حزنُنا ميت . . والتوقع رجم بما خلّف الغيب ، والشمس تدخل برج الزوال . .
فأبح للسكون نبض الأمانى . . وأبح للجليد دفء الخيال . .
وارتحل فى الغيوم . .

القاهرة : بدوى راضى

شعر

لو تهجرني ياوجهي القديم

فؤاد سليمان مغنم

أخالهُ .. ينام فى عينىَّ لحظةً
ولحظةً يذوب فى المدى
يموتْ
وفجأةً يطل من عروقىَ المشققةْ
(تلك التى تضيق عن تدفق الأسى
وعن تسرب النهار من شقوقها)
يطلّ كالقنافذ المسافراتِ . . .
بين جلدىَ الرقيق والعظامْ
يفترش الطريق بين جثتى ودورة الحياهْ
حصيرةً .. وعنفواناً .. وشبقْ
أو يرقب الشفقْ
إن داهمت خيوله مرابض الشمسِ
على أبواب قلبى الضيِّقةْ
ويستبيح رقدتى . . . وصحوتى
وأعيُنى
وبعضَ ما نزفت من قصائدى
وكُتْبِى التى ظننتُها تبدِّد الأسى
فبددت براءتى
أخاله . لا يستطيل مرةً أو يستدقْ
ولا ينام لحظةً أو يستفيق

يُسلمنى القياد مرةً . ومرةً يقودنى
ومرةً يضيع فى خطوط راحتى المشتبكة
أجرّه
يجرّنى
يصير قنديلاً بسفح ليلتى وجنّةً ومحرقةْ
يمدّ لى ضفيرة المساءْ
أرجوحةً ومشنقةْ
وحيَّةً وزنبقةْ
وقبلةً تنام فى جمجمةٍ مُخوّخةْ
وما تزال فى حقول القلبِ حبةً وأمنيةْ
ساومته كى لا يجىء مرةً
قاومته
ومرة رهنت بغلق لقاء من يغوله
وعندما ظننت أننى فقدته
بكيت

ومرةً ضربت فى عروقه
وكنت أستبيح بيته الحرام
أجتث من أعنابه السكْر . . .
آلاف العناقيد وأكوام السنين الوَرِفات المجدبةْ

فمدّ لى جناحه ودس بين أضلعى
أنشودةً ودمعةً . .
أسطورة الوفاء
وبادل الكف التى تنوشه السباب
ثم هزنى
سقطت مغشيًا على دموعه
يشج رأسىَ النشيج
تولد من عينىَّ أسراب العصافير
ترطِّب الصباح والمساء
والمساء والصباحْ
أودعته القلب ورحت أستدرُّ عطفه . . وقدرتهْ
لكننى رأيته . . يهرب من هزيمتى
يضيع بين أضلعى المهشمةْ
رأيته . . ينام فى عينىّ لحظةً
ولحظةً يذوب فى المدى
يموت
لكنه . أطل من تحت الركام . . منهكاً . . .
يفرك عينيه اللتين غاصتا فى جسد الفرار
وغارقاً فى بسمتهْ

الموت من شباكنا أطلّ
واستطال فى عيوننا الأرق
فجرّب الملق
وجرّب المشىَ مصالحاً جحيم الأرصفةْ
وجرب امتطاء صهوة السكوت
واصطحاب العاصفةْ
سيان . . .
تستدير للوراء للأمام
تنهش الرِّياحُ أذرع السفائن المجازفة
فجرّب الوقوف باتجاه عقرب الزمنْ
. . . وجرب الولوغ فى بئر السنين
. . . جرب الجنون
يعفّر المساءُ وجه الأرض
أو تمسحها أصابع الشمس
تظلّ أنت . أنت
طيباً . . مشاكساً
تظل أنت سيدى وخلعتى
ورشقة الفخر التى تصفعنى بالكبرياء . . .
ذلّتى
وفرحتى . . حزنى . .
ودائى المقيمْ
تظل أنت مهرىَ الحرون
مهاجراً فى أعين السديم
أواه لو تهجرنى . . .
يا وجهىَ القديم

منيا القمح : فؤاد سليمان مغنم

شعر

حكاية الياسمين

شريف عبد القادر

اليasمينُ . . ساكنٌ فى الريح . .
وطائرانِ فوق غُصْنهْ
يُعانقانِ غيمةَ الندى المُعَطَّرهْ . .
والقمحَ منذوراً على غنائهِ . . وفوقَ بابه . .
والشِّعرَ ليلةً مُسافرهْ . .
يُشاكِسانِ القَمَر . .
وغيمةٌ من النوارسِ المُهاجِرةْ . .
الياسمينُ ساكنٌ فى الريحِ . .
والخيلُ نافرهْ . .
والشِّعْرُ لاينى يُناوِشُ الخيولَ . .
مُوغِلاً فى الذَّاكِرة . .

الياسمينُ ساكنٌ فى الريح . .
والريحُ . . رايةٌ وحريةٌ ووردةٌ وسنبلهْ . .
ونخلةٌ تميس فوقَ جدولٍ . .
وآيةٌ مُنزَّلهْ . .
الياسمينُ ساكِنٌ فى الريحْ . .
والطَّلُّ فى عيونِ سوسنٍ جريحْ . .
كفارسٍ لا يستريحْ . .
فالياسمينُ . .
ساكنٌ فى الريحِ . .
والريحُ . .
موعدى . .
وموعدُه .

أسوان : شريف عبد القادر عبد الرحمن

هجير

منير فوزى

تعود النوارسُ للبحر ،
والطيرُ للشجر المتشابكِ ،
والبحر للزرقة الماثله .

إنها الآن تمضى إلى بيتها . .
أستعيد لذاكرتى الشجرَ المتساقِطَ ،
أشعر أن الخريفَ يحاصرنى . .

تتلكأ فى غرفة النوم ،
تُلقى كتاب المواقيت فوق السرير ،
وتمضى إلى واجهاتِ المرايا . .

تهز العصافير أجنحةَ الشوقِ ،
ثم تلجُّ إلى النورِ خفَّاقةً . . عاجله
أتذكر أن البلاد التى شردتنى . . .
وكنّا . .
تُعدّ مواعيدها وتُحدِّق خلف . . .
الزجاجِ

إلى شرفة البحر . .
(كان المدى شاسعاً
حين مسَّتْ يدى الخَصْرَ ،

فانساب تحت انكسار الرمال . .)
تلملم أشلاءَها فى انبعاث الرياحِ ،
وفى الزرقة الماثله
إننى أحوَجُ الآن للسير فوق الرمالِ ،
وللحظة الفاصلة

إنها الآن تمضى إلى بيتها . .
إنه الآن يمضى إلى بيته . .
إنه الموت لا ريب فيه . .
تعود النوارسُ للبحر ،
والطير للشجر المتشابك ،
والبحر للزرقة الماثله

المنيا ــ منير فوزى



القصة

- رفرفة الحمام المشتعل — إدوار الخراط
- الولادة = الموت — جهاد عبد الجبار الكبيسى
- المفك — أمين ريان
- أرض الغربة — يوسف أبو ريه
- الكلمات المتقاطعة — إبراهيم عبد المجيد
- الكاتبة — محمد غرناط
- الأرتطام بوجه النافذة — محمد المنصور الشقحاء
- عنتر — فؤاد حجازى
- حوار منتصف الليل — على عيد
- اللعب بالنار — أحمد كامل
- كانت هناك امرأة — ميسلون هادى
- وجهك وأطفالى وغصن الزيتون — نعمات البحيرى
- سبع البرارى — نبيلة الزّين

المسرحية

- اختصر من فضلك — ترجمة : محمود فكرى

قصة رفرفة الحمام المشتعل

كان الطفل يجرى إلى بيت أم توتو « الجريجية » فى تقاطع شارعى البان والنرجس ، كأنه يلوذ بمكان مسحور .

لم يكن فى حسه ، تماما ، معنى أنها « جريجية » .
كان الاختلاف حيئنذ ، عنده ، من طبيعة الأشياء .

كان يشترى الفول من « التركى » بشاربه الأبيض الكبير المصفر قليلاً عند أطرافه من الدخان ؛ وكان عندما يدخل بيوت جيرانهم المسلمين يحس شيئا من الرهبة ؛ وكان الكونستابل المالطى الذى ينطلق بالموتوسكل فى شارع الترامواى ، يوقف عربات الحنطور والكارّو ويرسل الخيل والحمير الجريحة المقرَّحة الجنوب إلى الشفخانة ويشتم العربجية شتيمه بذيئة بالاسكندرانية الفصحى ؛ وكان عم حسن التونسى بياع اللبن يسكن فى حارة وراءهم ، وعنده فى البيت ثلاث جواميس وحمار أبيض فاره ويلبس البرُنس المغربى السمنى الناصع يلقى طرطوره وراء عنقه ، شعره الناعم أبيض ولحيته بيضاء كاللبن ؛ وكان زوج خالته عم مقار أسود لامع السواد ؛ وكان هناك الصعايدة فى الزرائب ، وفى وابور الطحين ؛ والفلاحين الذين يبيعون الخس والجرجير والليمون والكرات على حميرهم ، لا يلبسون إلا قميصاً داكن الزرقة قصيرا مربوطا بحبل على الوسط ؛ والصيادون بلباسهم الاسكندرانى الأسود المنفوخ والصديرية ذات الأزرار الكثيرة على الفانلة الطويلة الكمين ، يبيعون السمك فى مقاطف من الخوص المجدول يحملونها على رؤوسهم المعممة بطاقية صغيرة ملفوفة بالشاش الأبيض عدة مرات ؛ والأفندية بالجاكتات الطويلة والبنطلونات الضيقة فى آخر الرجلين ؛ وكانوا جميعا يجعلون العالم مكاناً غنياً ومتقلب الألوان ، مخيفاً إلى حد ما ، وجذاباً أيضا .

كان بيت أم توتو من دورين ، ولكنه عال ، يحسه دائماً مغلقاً على سره ، منيعا ، متين الحجر ، نوافذه كبيرة خضراء ، وله سور صغير من الحديد المشغول يحيط بجنينة صغيرة مزروعة بعناية ، فيها شجر نبق ملتف الفروع وارف ، غليظ الخشب ، وشجرة موز واحدة ، قصيرة ، أوراقها عريضة ، غضرة ، سميكة ، ومشققة قليلاً عند حوافها المصفرة .

وكان أمام البيت دكان جزارة مبلط بالقيشانى ، الجدران والأرض تلمع ، وأنصاف العجول والذبائح الأخرى مشقوقة ، مفتوحة البطون ، بأقفاصها الداخلية العظمية الفاتحة الاحمرار ، معلقة بخطاطيف أمام الباب تحت اليافطة الزجاجية السوداء المكتوب عليها بخط ثُلُث ذهبى فخم طويل الحروف ، وكان قد تعلّم القراءة وربط الحروف ، وقرأ : جزارة محمد محمود البهنساوى .

وكانت أمه هى الوحيدة من بين خالاته التى تزور أم توتو وتحبها ، ويحس كأن بينهما نوعاً من الفهم ، ويتحدثان معاً طويلا ، بهمس ؛ بينما يذهب إلى غرفة توتو الصغيرة التى تكبره قليلا فى السن وفى الجسم ، ويناديها باسمها الأصلى كاترينا لأنه كان يحب مدرّسته مس كاترين ، فتضحك البنت ، وتعطيه ليأكل البرقوق المسكّر المجفف الذى يستطعمه بلذة ؛ يستمرىء جسمه اللّين المتغضن ، المحمر ، الملتف على نواته الصلبة ، الغارق فى عسله الداخلى الناشف .

كانت أمه تتركه أحيانا ، بعد ظهريات بأكملها ، عند أم توتو ، وتذهب لزيارة حبايبها أم فلة ، أو أم أليس ، ولا تعود إلا عندما يهبط الليل .

لماذا ذهبت أنا يومها إلى بيت أم توتو ؟

قالت لى ستى أماليا بصوت غضوب ومكبوح : رح انده خالك يونان من عند اللى تتقرص فى بطنها أم توتو الجريجية . قل له يجى لى عايزاه .

فتحت لى أم توتو الباب ، وأزاحت الستارة الكروشيه المخرمة التى تنسدل عليه مباشرة من جوه ، أحسست خفة جسم الستارة علىّ واهتزازها ، ونسيت غضبى من ستى عندما انحنت على أم توتو ، بوجهها الأبيض الرفيع الدقيق الملامح وقبلتنى فى فمى قبلة خفيفة ، بحركة ألفةٍ وحنانٍ بسيط خالص ، كما تفعل دائما ، كما لا تقبّلنى أمى أبدا ، وملأت صدرى بعبق عطرها النافذ ورائحة جسمها النظيف والبودرة التى لم أكن أشم فوحها الخاص إلا عندها .

قلت لأم توتو : عايز خالى يونان فى كلمة .

قالت لى ، حانية : عاوز تقول له إيه حبيبى ؟

وكان فى نبرتها أهون إيحاءات لهجة الجريح ، كانت بنت بلد ، تقريباً ، فى كلامها ، ولكنْ برقة خاصة ، وأقل تخفيف للأصوات الحادة .

قلت لها ، خجلا : عايزه فى كلمة سرّ .

فابتسمت بعذوبة ، وتسليم .

خرج خالى يونان من غرفة داخلية أقفل بابها وراءه ، وجاء إلى الفسحة وهو بالقميص الحرير المخطط بأقلام زرقاء رفيعة ، من غير ياقة ، والبنطلون الذى له حمالات أستيك طويلة ، وفى يده جاكتته . كان فارع القامة ، خطواته هادئة بطيئة الوقع ، وسيم السمرة ، شامخ الوجه ، ومال برأسه قليلاً إلىّ يسمع ما علىَّ أن أقول ، وأجاب فى غير تعجل ولا سخرية ولا غضب : أوامرك ياسيدى . حاضر . عينىَّ ، بس كده . . طب اقعد انت هنا عند خالتك أم توتو .

وقال لها بصوت كأن فيه شبهة ابتسام : هاتى لى الياقة والكرافتة من جوه أخطف رجلى أشوف عايزين إيه وراجع حالاً .

ووضع الياقة المدورة الصلبة البيضاء حول عنقه ، وزرّرها بدبوس صغير لامع ، ولف الكرافتة .

وكنت أعرف أن ما بينهما شىء خفى أحبه ويشوقنى ويسحرنى .

كان واضحا أنها أيضا تستعد للخروج ، فأومأت له ، وقالت إنها ستنتظره على كل حال .

كانت فى عز ازدهارها ، نحيلة الوجه ، رقيقة الجسم ، فى عينيها دائما نظرة مطاردة ، متوسلة وتوشك أن تكون مقهورة ، ولكنها جذابة ، نسوية جدا ، مطالبة ، وانحناءة حاجبيها عليهما غير واسعة ، وخطّهما ملىء وناعم التقويس . وكان شعرها القصير ألاجارسون مفروقا على اليمين ، عقصت خصلة منه على هيئة كعكة صغيرة على أذنها اليمنى ، وكان لونه بنيا ذهبيا داكنا بحيوة غضة . شفتاها مرهفتان سريعتان إلى الارتعاش ، وأنفها مستقيم طويل . كان بياض وجهها مشوبا بخمرية صافية شفافة ، وكان نهداها صغيرين ، مخروطين ، تحت فستانها الأحمر الغريب الذى لم أستطع أن أرفع عنه عينى .

كان النصف العلوى من فستانها من نسيج خفيف هفهاف ، واسع الفتحة عند أعلى الصدر ، وبينما كماه الواسعان يكشفان عن ذراعيها البيضاوين ، لحمهما البض قليل ومتماسك وممشوق وقد اكتسب حمرة خفيفة من لون النسيج الشفاف ، كان الصدر من قماش حريرى ، من اللون نفسه ولكنه ساتان لامع غير شفاف ، ينزل كالحرملة على صدرها وبطنها الصغير ، سادة ، متهدلا ، مشغولا عند فتحة الصدر وحول الخصر الواسع بنقوش رقيقة . تنتهى هذه الحرملة فوق الركبتين بقليل ، ليبدأ تحتها النسيج الشفاف مرة أخرى ، مبطنا بالقماش السادة اللماع حتى منتصف الرجلين . وكان جوربها تحته حريريا وسميكاً يستدير حول أسفل الساقين بضمة متينة ، وحذاؤها من الشامواه الأحمر بثلاثة شرائط جلدية فوق أعلى القدم تنتهى بزراير صدفية مدورة ، كعبه عال وكبير ، وكان على صدرها العارى المنبسط سلسلة ذهبية رقيقة جدا تتدلى بصليب مشغول .

كنت أفكر أيامها أن توتو بنت خالى يونان ، وكنت أتصور أن أم توتو هى زوجته ، بشكل ما ، ولم أسأل .

ولما عاد خالى يونان بعد قليل ، خرجا معا ، وركبا السيارة المربعة القوية التى كان يسوقها ، وعرفت فيما بعد أنهما ذهبا معاً إلى المصوَّراتى ، وأن كلا منهما أخذ صورة لنفسه ، وحده ، وأنهما تبادلا الصورتين . ووقَعتْ صورتها فى يدى بعد ذلك بسنوات طويلة فاحتفظت بها .

وجدت نفسى وحدى فى الفسحة الخالية المعتمة قليلا ، التى كانت تفتح على المطبخ مباشرة .

ومرة واحدة ، وكأنما على فجاءة ، فغمتنى روائح دافئة شهية من حبال التين والزبيب المعلقة فى مسامير فوق نافذة المطبخ ،

تجفّ فى الشمس من وراء زجاج النافذة . وكانت برطمانات المربى البيتية ، والفواكه المجففة المسكّرة ، على الرفوف ، غارقة فى سوائلها الكثيفة داخل الزجاج البلّورى المضلّع الذى يمتص النور ويعكسه من جديد مشققا ، متكسرا . وليس فى المطبخ ذبابة واحدة .

هبّت نفحات غريبة باهتة الحلاوة ، كأنها لم تكن هناك من قبل ، من أزهار كبيرة بيضاء ، عروقها طرية وقوية تبتلّ فى الماء الصافى الذى ثبت كأنه جامد وشفاف ، فى فازة زرقاء رقيقة الزجاج ، بطنها الكبير المدوَّر عليه رسوم تنانين حمراء وصفراء ذهبية ملتوية الذيول ، ألسنتها طويلة رفيعة مشقوقة نصفين منطلقة بقوة من أفواهها الجميلة المفتوحة ، ونفْثُ رائحة المفرش القديم الباهت الخضرة ، الدسم الملمس ، شراشيبة المنقوشة الكبيرة متلاصقة تهتز حول رخامة المائدة المدورة ؛ وأرجل المائدة الخشبية لامعة ومشغولة وتنتهى بما يشبه أقدام الأسد ، مقوسة المخالب - وسحرتنى مرة أخرى ، كما تسحرنى دائما ، القوقعة . بيضاء هائلة الشكل رابضةً تحت الفازة الكبيرة ، حلزونية وملتفة بنعومة ، وفى آخر دوراتها المتراكبة التى تضيق بالتدريج ، طرف مدبب طويل ، لبنى اللون ، والجلد الداخلى فى القوقعة أملس محمرّ . حولها شقيقاتها ، قواقع أصغر ، سطحها الخارجى بياضه محبب وأكثر خشونة .

جريت ، كأننى أفر ، أبحث عن توتو فى غرفتها الصغيرة الضيقة التى لم يكن لها نافذة ، وحيطانها من الأرض للسقف من مغطاة بورق أصفر باهت وله لمعة معا ، وفيه نقوش وزهور حمراء دقيقة جدا ، أوراقها محددة جدا ، خطوطها القاطعة المسننة بلونٍ أكثر حُمرة من أجسام وريقات الزهور . وكانت توتو تلازم هذه الغرفة لا تكاد تبرحها . وجدتها تذاكر على مكتب صغير مسند إلى الحائط ، فوثبت وجلست على سريرها أنظر إليها وهى تكتب دروسها بالحروف اليونانية الغربية على كراسة ورقُها فيه مربعات خطوطها طفيفة جدا . أصابعها الصغيرة البيضاء تلتف بعنق الريشة المسحوب ، ورأيت على أطراف أناملها بُقع حبر بنفسجىّ اللون .

كانت توتو ، على عكس أمها ، مدورة الوجه باستدارةٍ كاملة وطازجة الخدين . عيناها واسعتان فى خضرتهما نقط صفراء ثاقبة متوهجة كإبر من النور ، وصموتاً جدا لا تتكلم إلا نادرا ، ولم أرها تلعب أبدا .

قالت توتو : تعالَ نطلع عند تيته .

فأومأت برأسى ، ووثبت نازلاً من السرير واندفعنا نجرى يسابق أحدنا الآخر على السلالم الحمراء الرخامية الباهرة النظافة ، إلى الدور الثانى .

وما إن فتحت جدّتها الباب حتى انقلبت الدنيا . أمسكتُ بيد توتو بشدة ، بينما تواثبت حولنا القطط ، لاعداد لها ، سمينة وجافة القد ، سوداء حالكة وخضراء رقطاء ، صغيرة واهنة زاحفة ، وشاحبة البياض ، تموء وتصىء ، وقوية متواثبة تزمجر وتفحّ ، مقشعرّة وصفرتها حريرية ناصعة ، تقرقر وتهر ، مربربة زاكية تزوم وعيونها تتقد ، وتركب بعضها بعضا ، وكأنها ، كلها ، ستهاجمنا بضراوة ، والجدّة القليلة الجسم ، ملفوفة بروب حريرى قديم سابغ عليها ، تُصوصو بصوتٍ رفيعٍ حاد ، آمر وحنون فى الوقت نفسه ، ممطوط وأغن ولا أفهمه ، حتى تفىء القطط إلى هدوء نسبى ، وتأوى إلى أماكنها المختلفة فى شتى أرجاء البيت ، وتظل توتو تتحدث إلى جدتها باليونانية ، بينما رائحة القطط الحيوانية التى تملأ البيت تفغمنى وكأننى أستطعم على لسانى كثافتها وخصوبتها . ثم ذهبت تيتة ، تتدأدأ فى مشيتها بخطواتها الصغيرة ، وجاءت ببلح مقشور مصفى من النوى غارقٍ فى عسله ومحشوّ بالجوز وبالبندق ، وأعطت أصابعها الرقيقة الشفافة ، عليها عسل مربى البلح ، إلى قطة صغيرة جدا أخذت تلحسها بنهم وإصرار وهى تصىء .

عندما فتحت توتو باب شقتهم كان الظلام يوشك أن يهبط ، والفسحة غامضة وكثيفة بروائحها العبقة الراكدة . أوقدت توتو مصباح الجاز الكبير الأبيض البطن ، بعود كبريت جاءت به من المطبخ ، فى العتمة ، وأنا مسمر جنب الباب ، وأجف القلب . شدّت توتو دلاّية كالكمثرى فى نهاية سلسلة نحاسية مربوطة بالمصباح ، ورفعت زجاجته الشفافة بحرص ، وأشعلت الفتيلة بينما هى تمسك بالدلاّية طول الوقت . ردت الزجاجة إلى مكانها ، ثم تركت الدلاية فجأة فارتفع المصباح من تلقائه ، وفرّت السلسلة النحاسية منسابةً من خلال حلقة مثبتة فى السقف ولها صوت صرير متتابع . وسطع النور فى الفسحة ، وظهرت نقوش الملائكة والطيور المرفرفة المخرمة فى الستائر الكروشية المسدلة على النوافذ وعلى الباب ، والفوتيات القطيفة الخضراء المتموجة اللمعة . قفزت إلى فوتيىٍّ كبير منها فغاص بى ، وهو يقاومنى قليلاً بتنجيده الطيع والقوىّ .

جاءت توتو ، دون تردد ، وجلست معى فى الفوتيى العريض ، وأحسست جسمها يلتصق بى . استدارت إلىّ ، ونظرت إلىّ طويلا . وقلت لنفسى إنها عزيزة علىّ جدا . وفجأة عانقتنى أحسست ذراعيها العاريتين ، رفيعتين وقصيرتين ،

حول عنقى ، تحبسان وجهى ، وأحسست صدرها الطفل يهتز . وضعت رأسها خلف وجهى ملتصقاً به ، وأحسستها تبكى ، بصمت ، وإصرار ، كأنها لن تفرغ أبدا ، وترفرف بين ذراعى . كنت أحيط خصرها ، كأننى ألجأ إليها ، منها ، لا أقول شيئا وكأننى أقول إن بكاءها يهدّ العالم علىّ . حتى سكتت فجأة ، واستراحت .

عرفت ، بعد ذلك بثلاث أربع سنين ، عندما تزوج خالى يونان فعلاً ، أن أم تونو كانت قد تزوجت ، من زمان ، بالجزار الذى كنت أرى محله أمام بيتها ، وأراه ، يقف فى المحل المبلط كلّه بالقيشانى ساعداه المفتولان قد شمرّ عنهما ، قويا ، وصدره صخرى تنفتح عنه تقويرة الصديرى اللامع الكثير الأزرار المحبوك يبدو من الشق الطويل فى أعلى جلابيته الواسعة التى جفّت عليها نقط الدم المتناثرة ، وأنه طلّقها بعد أن خلفت كاترينا التى كنا نقول لها توتو . وسمعت خالتى وديدة تحكى لامرأةٍ لم أكن أعرفها ، وهى لا تعرف أننى على مسمع ، أن الجريجية المقروصة أم توتو كانت لايفة على أخويا يونان ، كانت عايزة تلهفه ياختى ، وكانت حاتجيبه على مَلاَ وشّه لكن برضو هُوَّ كلّ الطير اللى يتاكل لحمه ؟ أخويا يونان جدع مَلْو هدومه ، وما يضحكش عليه بالساهل . أهو رماها زى الكلبة ، واتجوز إسترِ . وغضبت جدا فى قلبى لأننى لم أصدق أن أم توتو كانت تضحك على خالى يونان وكنت أعرف أنها تحبه ، كما تحبنى .

وعندما كنا فى كليوباترا ، وكنت قد تخرجت من الهندسة ، وذهبت إلى معتقلات أبو قير وهاكستب والطور وخرجت منها ، وكنت أشتغل مهندس ترميم فى المتحف اليونانى الرومانى بمرتب قدره اثنى عشر جنيها أعول بها نفسى وأمى وأخواتى الأربع ولم أكن أقرأ الصحف ، وبينما كنت فى المتحف ، مهموماً بالشغل ذات يوم سمعت إشاعة أن الجيش فى القاهرة قام بحركة ضد الملك ، وأن الدبابات فى الكورنيش ، ولم أهتم يومها كثيرا بأخطر حَدَثٍ فى تاريخنا لفترة طويلة ، ولكننى عندما طُرِد الملك من اسكندرية نزلت فى الشوارع مع صاحبى عبد القادر نصر الله وشربنا العرقسوس الذى كان يوزعه البائع عند كوم الدكة مجانا ، ابتهاجاً وتيمنا بالخلاص . وكنت أحب أيامها حباً لا أعرف كيف الخلاص منه ولا كيف الخلوص إليه ، وفى آخر المساء عدت إلى بيتنا وكلّى قلق وفرح وتوفز ، وطُرق باب شقتنا ، ودخلت امرأة جميلة ممتلئة مدّورة الجسم ، بيضاء ، غزيرة الشعر ، فى فستان فقير الشكل ، تحمل على ذراعها طفلة فى الثانية ، وراعتنى عيناها الخضراوان كأنهما وحشيتان من ضغط القهر ، كحيوان ، ولم أعرفها ، وسلمت على بيد أحسستها مليئة مرتخية كأنها لا تعرفنى ، وعندما جاءت أمى إلى الباب رحبت بها وأخذتها فى حضنها وقالت لها : أهلا ياتوتو يابنتى ، أهلا بيك ، اتفضلى ، إزيك ياضنايا ، إزيّك ياريحة الحبايب . تدهور قلبى وامتلأ وجهى بالدم . وجلست المرأة الغريبة ، مهدودة ومستكينة ، وعرفت أنها تزوجت من عامل فى الفابريكة من كرموز وأنه كان حشاشا ومتلافا وأنه طلّقها بعد أن خلّفت بنتها وأن اسم بنتها فتحية وأن أمها ماتت من زمان طويل وأنها تشتغل الآن بياعة فى هانو وليس لها أحد فى الدنيا . وكنت جريحا وأدركت ، متأخراً جدا ، ومن غير جدوى ، مدى قسوة بكاء الطفلة التى كانت ، على كتفها ، وأن هذه الطفلة لم تندثر ولن يجفّ بكاؤ ها أبدا .

تزوج خالى يونان وجاءت امرأة خالى إستر إلى بيتنا الذى رأيت شرفته مرة تسقط فى ليل الحلم مليئة بالناس لا صوت لهم ، أمام مدرسة البنات الداخلية ، وإلى جانبها وابور الطحين .

كانت البنات تنمن فى الدور الثالث من المدرسة ، أعلى من بيتنا . وكانت أنوار المدرسة تطفأ فى تمام الساعة التاسعة بالليل ، وتصمت الأصوات القليلة المضطربة بعد ذلك ، وأصداء ضحكات البنات ، ويحل الظلام فى المدرسة ، وأرى ، فى نور الغاز المتشعع من عمود الشارع ، تكعيبة العنب فى حديقة المدرسة ، أخشابها واضحة معرقة وسط دغلات أوراقها الكثيفة ، وطبقة تراب خفيفة فى النور ، على أغصان شجر التوت والنبق الوارفة . وكنت أرى البنات أحيانا ، فى أول الصبح ، عندما أرفع بصرى من شرفة بيتنا ، وهن يخطفن أمام النوافذ المفتوحة ، فى قمصان نومهن الخفيفة الملونة ، وشعرهن مبلول ومفكوك ، ثم يختفين .

كانت امرأة خالى عروساً جديدة ، ولم تخلّف بعد ، وافرة الجسم ، تضحك كثيرا ودافئة الصوت ، وكلها معابثة وشيطنة وجرأة حسية بالكلام والإشارة والنظرات ، وجهها كامل الاستدارة وخمرى جدا ، عيناها مليئتان . وحاجباها رفيعان جدا كقوسين ، على جفنين متخمّرين قليلا . وكنت أهرب اليها إذا ضربتنى أمى ، فتحضننى وتلاعبنى وتمسح دموعى فى ذيل فستانها ، وتقول لأمى : هُوَّ المَلاك ده برضو له ضرب ياختى . ! وفى مرة نسيت أن أقفل بابِ الحمام ورائى ، وانفتح الباب فجأة وعندما استدرت مفزوعاً رأيتها على الباب تسدل فستانها على فخذيها المكتنزتين السمراوين ، بدون اهتمام ، وضحكت بصوت عال وقالت وهى تصفق بيديها وعيناها مرحتان لا معتان : هيه . . شُفْتَك وبعد أن كدت أموت من الخجل ضحكت أنا أيضا ، وكان ذلك بدون أهمية ولكنه كان سراً بيننا .

كان خالى يونان قد حصل على رخصة دولية وسافر إلى انجلترا مع خالى ناثان يجربان حظهما ، وكان يشتغل هناك سائق لورى بالليل ، والتحق بمدرسة نقابية بعد الظهر ، وعاد واشترى سيارة أجرة مربعة الشكل يسوقها ويكسب ذهباً وكان فخوراً بعمله ، وانتخب رئيساً لنقابة سواقى الملاكى والتاكسى والأوتوبيس ، وكان وفدياً عندئذ ثم أصبح صديقا للبرنس عباس حليم وعمل معه ، وكان البرنس شخصياً يزوره فى النقابة ويخرج معه ، فى التاكسى ، وهو يجلس بجانبه ، وكان عندئذ قد رافق أم توتو ، ثم تركها ، وكان أنيقا وله مهابة فى البيت ، ويجيد الكلام ويعرف الانجليزية وسافر مرة إلى جنيف ليحضر مؤتمراً عماليا دوليا . وسمعت جدى ساويرس مرة يقول إن ابنه يونان « خطيب يخلب لب السامعين » بينما ناثان قصير ومكير وخبّاص ولكن قلبه كالحليب ، أما سوريال أصغر أخوالى فقال عنه إنه حشاش ولكنه ابن حلال وابن صنعة ويده تصوغ الذهب من الخشب .

كنا فى أول الصيف ، وكانت الشهادة قد جاءت بالبريد أننى انتقلت إلى السنة الثانية فى مدرسة النيل الابتدائية ، وفى الصبح رأيت البنات وأمهاتهن وآباءهن يتزاحمن حول قوائم الناجحات التى علقت على لوحات كبيرة داخل باب المدرسة الحديدى ، أمام تكعيبة العنب ، وكان الفراشون يحومون حول البنات وآبائهن يتهافتون عليهم بالتبريك والدعوات ويلتقطون الأرزاق التى تدس فى أيديهم ، ثم انحسر الاضطراب ، وصعدت البنات إلى الدور الثالث استعداداً للإجازة الصيفية وكنت أرى النوافذ مفتوحة والحقائب على السراير وقمصان البنات البيضاء مفتوحة قليلاً على صدورهن من الحَرّ .

وفى العصر كان الهواء قد ضعفت حرارته ، والنور فى الشارع ناعماً والشمس صفراء ، وكان السحاب الأبيض الجامح فى السماء بطانته تحمرُّ قليلاً وهى تنزلق وتتقلب بسرعة فى الزرقة الصحو الصافية . وكنت أقف وحدى فى شرفة بيتنا ، أحلم بغموض ، وأنظر إلى الكركون على جنب بعيداً وراء دوران الترام ، والحجر فى حيطانه أسود ومضلع وكثيف ، وأمامه الشجر الذى تهتز أغصانه الثقيلة . والحمام الذى كان يهدل ويشقشق بشدوه المكتوم الرتيب طول الظهر من الحر ، قد صمت أخيرا . وكان الشارع خاليا ، نظيفا ، أرضه باهتة السواد ، والعالم كله هادىء تماما .

التفت فجأة إلى مدرسة البنات ، أمامى ، فرأيتها وهى تلقى بنفسها من النافذة ، فى نور آخر النهار . كان جسمها خفيفاً يتقلب فى الهواء كأنها تطير وهى تسقط ، جونلتها الزرقاء الداكنة تنحسر عن رجلين تضطربان وتصطدمان كأنهما بلا وزن . وكانت صامتة .

سمعت خبطة الجسم فى تكعيبة العنب صدمة جافة ، ولها فرقعة مكتومة ، وخشخشة الورق ، والاحتكاك الصلب ، بينما الجسم يثب إلى أعلى وثبة صغيرة من رجع الصدمة ، ثم ينقلب ويسقط على بلاط الممر ، بصوت ارتطام مسدود ، نهائى ، كومة مهتدلة ، ذراعاها ملتويتان تحت رأسها ، كأنها بلا عظام .

فزع الحمام الذى كان يأوى إلى وكناته الخفية وسط الشجر ، وطار يرفرف بأجنحته الطويلة التى مستها حمرة الغروب فاشتعلت ، فى السماء .

وسمعت على الفور صوت القىء ، تشنجات متقبضة ثم انفجار متحشرج ، والجسم يهتز على الأرض ، الرأس الملتصق بالبلاط يندفع منه سائل لزج ثقيل محمر الرغوة .

ثم الصمت .
لحظة واحدة من الصمت الكامل . التام .
هل كانت صرختى القصيرة ، لم أسمعها ، هى التىّ أتت بخالتى سارة وخالتى وديدة وامرأة خالى إستر ، كلهن ، يجرين إلىّ ، أم صرخات البنات التى ارتفعت ، مروعة ، ونداءات المشرفة والفراشين الذين أخذوا يخرجون متلاحقين من باب المدرسة الداخلى ؟

كانت على الباب لمة صغيرة من الناس ، جاءت عربة الإسعاف بجرسها المجلجل ، ودخل المتطوعان ، بالكاب الأحمر والحلة الصفراء ، وحملاها على نقالة وأدخلاها فى جوف السيارة التى انطلقت ودقات الجرس السريعة تصلصل بإلحاح .

لم أترك الشرفة ، ولم أتعشّ . أين كانت أمى ، وخالتى وديدة وستى أماليا ؟

عندما تقدم الليل كانت قريباتى كلهن جالسات على حصيرة فى الشرفة ، وكنت ملتصقا بحديد سورها ، وكان قلبى موحشا وعيناى مغلقتين .

نادتنى امرأة خالى إستر ، من بينهن جميعا . كان شعرها فى الليل عارياً وقصيراً وغامض السواد ، ووجهها المدور الأسيل السمرة صافياً فى نور الليل الصافى ، وكانت عيناى النجلاوان منتفختين قليلا ، وتومضان .

وقالت لى فجأة ، بلهفة : يا ضنايا . . مالك ؟ تعال . . تعال نم على حجرى هنا .

وضعت رأسى بين فخذيها الطريتين الممتلئتين ، وكانت ناعمة تحت وجهى ، ودافئة ، ونفح جسمها الأنثوى حميا ، ونزلت بيدها الرخصة فضغطت على وجهى ، بحنو ، ورفق ، على حجرها . ونمت .

فى آخر أيامه الستة ، فى غسق القاهرة الفاطمية ، وفى غسق العشق الأخير ، قال لها : عندئذ ، كان هذا الطفل ، فى السابعة من عمره ، قد عرفك ، ونام فى حنو جسدك .

قالت له : كانت طفولتك مدللة .

قال : كان الموت فيها كثيرا .

واحدة حمامتى ، كاملة ، مشتعلة بين العناقيد والحسك ، طالعة أبداً من ساحة قلبى كعود دخان معطر بالمر واللبان ، لا تهب زعازع الزمن الهوج بنشرها العبق ، نارها سوداء وجميلة ومتقدة ، لا تنطفىء .

الزبد على أصابعك السمراء المكتنزة ناصع كرغوة البحر فى موجته التاسعة والأخيرة .

وما زال شعرك الوحف الوحى السواد غدائره تتنزى ثم تثوى تحت يدى اللتين تمسدان جعودته وتروضان رعونة حرشته .

رأس الميم المكسور المدور على ذاته فلك مغلق يمخر الموج بلا مرسى ، وكأن الأرض تتشقق غداً وتمور تحت طوفان البحر الغضوب .

ملائكة الجحيم تحوم بى وهزيم الملأ الأسمى فى سماء طامية يزمزم بحدمة الغلمة وجمجمة الرمضاء . أوام حومانى له طعم الرغام فى فمى . اليم الخضم يموج بدوامات من عرام حمياى إلى حرمك . ميمى ممدودة إليك بجسم منهمر ونعمتى فيك موصولة بالميمين . رمال مهامه المضض ترتمض جمراً وحمما ، وبى لمم من غمرات التيم التى تتمعج فى مكامنى .

وهأنت تميطين لى الغيام عن ميعة جسمك وترمقيننى ، وامقة ، بسهام نجمتيك . الخمر المزة إذ تلاثميننى مضمخة بمتاع ملكوت النعمة المحض . فى قوامك الشامخ الأملود عصمتى ومنعتى . واذا جلاميد مخمصتى رسوم طامسة ، وحطام الشموس تهمى ، وجهومة أيامى المهدمة فى العتمة المدلهمة ، قد مضت . المسوخ الكظيمة الماثلة دوماً قد مالت ثم انحطمت فإذا هى هشيم . والأمشاج الممزّعة قد التأمت بمعجزتك يا رؤوم . مهاد لحمك الهضيم تميس فى نسائم الرحمة . وقمر محياك كامل ليس فيه ثلمة .

جماحى إليك شماسى ، مستميت مقتحم فى معمعان المحبة . ومهجتى مزع ممزقة بين أناملك . أسس حلمة أكمتيك الدمثة وينهمل مطر الديمة على رمانتيك . أتسنم عمدان آجامك من المرمر الرخيم ، والرمح يميد فى دمنتك .

تعازيم هيامى مسداة إليك ، حتى شموع موتى .
يا حمامتى المضطرمة .
ألم تصغى لمتيم يجبك لحمه ودُمه ؟
ألا ترين رفرفة الملاك الأسود الذى يراه ؟
فى عماية الموات الدامسة انزاح الحجر عن فم القبر وصعدت إلى السماك العلى .

ذهبت مع أبى ، بعدها ، إلى شغله فى مغارة الشيخ أحمد شاهين ، فى شارع أنسطاسى ؛ أراد أن يحتفل بى ، فأخذنى إلى المصوراتى الذى كان فى شارع السبع بنات .

كانت « المغارة » مخزنا ومحلا ومكتبا لبيع وشراء البيض والبصل والسمن البلدى ، وتوريدها للخواجات المصدرين أو لتجار الجملة من أولاد البلد . وكنت أعرف أن تجارة أبى قد كسدت ، وأنه باعها للشيخ أحمد شاهين ودخل معه شريكاً بالعمل بثلث الأرباح ، وكنت أتصور أنهم فى آخر كل شهر يجمعون النقود الفضة والمعدن ، ريالات وأنصاف ريالات وأنصاف فرنكات وقروش وملاليم ، ويقسمونها ثلاثة أقسام يأخذ أبى واحداً منها ، وأحس فى ذلك ظلماً غير مفهوم .

كانت المغارة فسيحة ومعتمة ورطبة وأرضها من الأسفلت وفيها أعمدة حجرية عالية ، ورأيت فيها ناسا غامضين صامتين ، بملابس الشيالين الزرقاء وعممهم وطواقيهم ، جالسين على خيش مفروش على الأرض ، أذرعهم مرمية على ركبهم بتعب ، بين أكوام مرصوصة من شوالات البصل لها عبق نفاذ مهاجم ، وأقفاص البيض الأبيض يلمع وسط القش الذى تخرج أعواده الرفيعة كشوك هش من بين القضبان الخشبية وتذكرنى برائحة الفراخ . وفى آخر المغارة ، فى الظلام ، تومض صفائح السمن فوق بعضها بعضا ، شكلها ثقيل وثابت .

سلم على الشيخ شاهين ، كان له وجه مدور غنى داكن السمرة ، وابتسم لى فغارت عيناه الصغيرتان اللامعتان مدفونتين إلى أعمق فى دسم ملامحه ، وكانت على رأسه عمامة يلتف حولها شاش ناصع البياض حريرى الشكل له شراشيب رفيعة وراء أذنه ، وسلم على أيضا ابنه الشاب الذى نظر إلى بلا مبالاة ، وكان يلبس بدلة صوف انجليزى مربعات ، وكرافتة رفيعة جدا محزوقة بإحكام فى الياقة البيضاء المنشأة ، وعلى رأسه قبعة رمادية كالخواجات ، يلفها شريط حريرى رمادى أيضا .

وقال لى الشيخ شاهين ، ما شاء الله ربنا يطرح فيك البركة يا بنى ، وتاخد الشهادة ، ونبعتك بلاد الإنجليز تكمل علامك زى أحمد افندى ابنى كده . . ومرت فى ذهنى صور غامضة لبلاد باردة ينزل فيها الثلج كالمطر وفيها عساكر كثيرون على موتوسكلات ونساؤها مثل أم توتو ، ثيابهن قصيرة وشفافة وأجسامهن رقيقة وناعمة ، ولكنى مع ذلك لم أصفح فى قلبى عن الشيخ شاهين ولا عن ابنه .

ولم يكن الشيخ شاهين يعرف القراءة ولا الكتابة ، وكان هذا يحيرنى جدا ، وكان أبى هو الذى يكتب ويحسب ، وكنت فخوراً به ، وكان مكتب أبى كبيرا ، بجانب باب المغارة وعليه دفاتر الحسابات مرصوصة ومفتوحة ومجلدة بالأسود وفيها خطوط مموجة بالأزرق والأحمر على حواف الورق السميك وهى مقفلة ، وسحرتنى مكنة نسخ الخطابات والفواتير المكتوبة بالبالوظة البنفسجى ، حديدها الغليظ المتين له يد تدار على قائم حلزونى الحلقات ، فتنزل الحديدة العلوية المسطحة على الورق الشفاف المبلول بللاً خفيفا ، فوق ورق نشاف فاتح الحمرة ، حتى تنطبق انطباقاً محكماً على قاعدة المكنة الصلبة الراسخة ، وعندما ترتفع الحديدة العلوية تظهر الصورة مقلوبة على الورق الخفيف المبلول .

تسللت ودخلت مكتب الشيخ شاهين ، وكان نظيفا جداً وخالياً وفيه رائحة تراب وهواء محبوس وله مهابة ، والنصف العلوى من بابه زجاجيا محببا مبيضا وعليه اسم الشيخ أحمد شاهين المراغى ، وتحته اسم أبى ، وتحتهما تجار البيض والبصل والسمن البلدى بالجملة والقطاعى ، كلها بالخط الثلث ، حروفه قائمة بكبرياء وشموخ ، بالأسود والذهب ، أقرأها من الداخل ، مقلوبة على الزجاج المبيض ، ونقلت اسم أبى على ورق أبيض ، مرة معدولاً ومرة مقلوبا ، وأحسست تحت يدى لدونة الجوخة الخضراء على المكتب ، مسمرة بمسامير صفراء غليظة على إطار خشبى لامع مموج وداكن يدور بأطراف المكتب الأربعة ، وعندما خرجنا أخذت معى ظرفاً كبيراً فيه مجموعة من الفواتير والخطابات البيضاء عليها اسم أبى ، واستخدمتها بعد ذلك بكثير فى كتابة الشعر ، أيام الحرب .

فى محل المصوّراتى دخلنا إلى الغرفة الداخلية الفسيحة المعتمة ، وأضاء الرجل مصابيح كهربائية قوية كثيرة من عدة زوايا ، وكان الهدوء ثقيلا ، ووقف أبى ، بيده عصاه الأبنوس ذات المقبض العاجى ، وفمه مزموم ونظرته متأملة وعميقة وصافية جدا ، ورفعنى المصوراتى وأجلسنى على مائدة عالية صغيرة بجانب أبى . وكنت ألبس قميص الحرير الأبيض الواسع الياقة والبنطلون القطيفة الأسود الذى له حمالات فيها زراير بيضاء كبيرة ، وحذائى الأبيض الجديد الذى له نعل مطاطى رمادى يغوص قليلا تحت قدمى عندما أمشى ، وجوربى الأسود المرفوع مضموم على ساقى وحده ليس فيه أستيك ، ووضعت يداً على يد ، وكان شعرى ناعما ومفروقا . وقال لى المصوراتى أن انظر فى عين الكاميرا الكبيرة المعدنية المحدبة التى كانت تومض فى الأنوار القوية ، وكنت مستقراً فى فراغ الهواء العالى وآمناً ، وأحسست نفسى بعيداً جداً عن الأرض ولم أكن أخشى السقوط ولم أكن أخاف من الموت وكنت أرى رفرفة البنت التى تسقط ، وهى تطير ، ولا تصل أبدا الى تكعيبة العنب الكثة الشرسة تحتها . وكان المصوراتى يلبس جاكتة قماش سوداء خفيفة على قميص ، ولها كم منفوخ مضموم على أعلى ذراعه بحلقة أستيك سميكة ، وأدخل رأسه تحت القماشة السوداء التى انسدلت خلف الكاميرا ، ووقف بين القوائم الحديدية المثلثة ، وسمعناه من تحت خيمته الداكنة يقول لنا بصوت مكتوم : كويس . . كويس . بصوا لى هنا فى عين المكنة على اليمين شوية . . كويس كده ، واحد اتنين تلاته خليكوا كده من غير حركة . . وخرج بسرعة ، وأزاح غطاء مدوراً من على فتحة العدسة ثم أعاده بصوت صفقة نهائية ، وقال : مبروك .

ولما عدنا بالترام فى أول الليل ، كان الميدان الصغير فى آخر شارع راغب باشا خاليا ، ودكان الدخاخنى ، بمنصته الرخامية الرمادية الطويلة الخارجية فى الشارع ، مغلقا ، ولكن السينما ، التى كانت فى عنبر صفيح عريض مثلث السقف وبوابتها شبكة حديدية جرارة ، كانت منيرة بعقد طويل من المصابيح الكهربائية مدلى على الباب ، يضىء إعلاناً ملوناً فيه حصان أحمر يجرى وعليه راعى بقر قبعته عريضة مستديرة زرقاء ، باهتة على وجهه الناصع الزرقة ، ويرفع سوطاً طويلا فى الهواء ، وكنت أتأمل الإعلانات المصورة على هذه السينما فى طريقى للمدرسة كل صباح ، وأقرأ عناوين الأفلام وأسماء الأبطال ، وأتخيل أحداث الروايات ، طويلا ، وما يدور فيها ، وأحلم كثيرا بأن أدخل هذه السينما . ولم أدخلها أبدا .

رأيت أننى أسير إلى كوم الدكة ، وفى الطريق ذهبت إلى الجنينة الواسعة التى تقع على المحمودية والتى كنت أشترى منها ، الآن وأنا صغير ، الخس والجرجير والبصل الأخضر والكرات والملوخية والكرفس والبقدونس والخبيزى والفجل والسلق للقلقاس ، وفى كل مرة أسير إليها متمهلا ، متأملا ، أمر بسياج خشبى عال فيه ثغرات طولية بين ألواح الخشب ، أضع عليها عينى ولا أكاد أرى وراءه أسرار هذا المبنى الغامض البعيد الشاحب البياض ، وله أعمدة مدورة وشبابيك طويلة ،

ولا أكاد أرى حديقته الواسعة ، معتمة بـأشجار وارفـة أثيثة الأغصـان متشابكـة وكأنها وحشيـة . وأقـول لنفسي كم من الأسرار وراء كم من الأسوار حدستها ولم أعرفها أبدا وشد ما أحن إلى معرفتها ، موقناً أنني لن أعرفها أبدا وأن الشوق سيظل مع ذلك أبدا ، في روحي ، برعماً خاماً مزدحماً بعصاراته الكثيفة وجائعاً إلى التفتق والازدهار .

دخلت جنينة الخضار من باب خشبي مفتوح دائما مخلوع المفصلات ، وأحسست بالأرض كاملة ترفّ بأنواع الخضرة منها القصيرة اليانعة والفارهة الطول ، والداكنة والملتفة ، والرقيقة والمتكاثفة ، والمرهفة السنان كأنها شفافة ، أمر على مدق ترابي ضيق من تحت تعريشة العنب المورقة القائمة على أعمدة من خشب التفت بها أغصان الكروم الملتوية ذات العقد الخشنة ، وأسمع الحمام يزقو ويهدل بترجيع رتيب الإيقاع ، مختبئا في الشجر الكثيف الداكن الورق ، لا ينتهي إيقاع ترتيله وليس لشجوه انقضاء ، وأنفذ من جانب البقرة التي تدور بالساقية في وسط الجنينة ، ببطء وإصرار ، مغماة العينين ، تجتر وينزل اللعاب من خطمها في خيوط فضية طويلة ، وأسير على المسقى الطويلة التي يتسلسل فيها الماء من الساقية على القاع الرملي الطيني الفاتح اللون ، يترقرق ، وتضوء الشمس على مويجاته المنسوبة بخرير موسيقى تفتح أبواب القلب في الهواء الطلق النقي العبق برائحة الخضر وروث البقرة والسباخ البلدي والعتر والريحان معا .

خرج إلى الفلاح القصير المدكوك الجسم من خُصه الطيني كأنه يطلع من تحت الأرض ، وجهه مجدور وعميق الغضون ومحروق ويده قصيرة الأصابع خشنة ، حش لي الخضار بمنجل صغير مقوس وحاد السن ، وأحسست مدى رهافة حركته ورقتها وحنوها وكفاءتها في وقت معا ، وأحسست أن في جسم هذا الرجل جدي ساويرس وأبي وأولاد عمتي بقطر ورفلة ، وأخوالي الثلاثة يونان وناثان وسوريال ، وأن نظرتهم جميعا ، معا ، في عينيه الغائرتين الثاقبتين ، وأنني لا أنفصل عنه ولا عنهم ، وأن في يديه تربة قلبي الملوثة الغمقة المعجونة بالطين لا تجف أبدا ، وأن هذه الجنينة هي بستان ألف ليلة وليلة المسحور الذي طالما التقى فيه المحبون خفية وعرفوا ـ كما عرفت ـ من فنون العشق ما لم يعرفه من قبل بشر .

ورأيت أنني صعدت إلى أعلى تلة كوم الدكة القديمة ، وقد جلا عنها الجنود الانجليز سراً في الليل ، ولأول مرة منذ وعيت لم يكن « اليونيون جاك » يرفرف على ذروة التلة ، وكنت أعرف مع ذلك بغموض أن كوم الدكة القديمة قد أزيل وحلت محله ساحة مسفلتة ومبان حكومية ، وأننا كنا ننطلق في جماهيرنا الغفيرة ، منذ الصباح الباكر ، نرتفع على طرقات كوم الدكة الخالية التي كانت محرمة علينا وقد أصبحت في هذا الصبح حلالا ، جماعات جماعات ، أصوات هتافاتنا مبحوحة في الهواء النقي : الجلاء الجلاء يسقط الاستعمار يسقط الاستغلال ، وكانت عنابر الجنود الانجليز خاوية على عروشها ، ولم يتحرك الجيش المرابط لاحتلالها بعد ، ودخلناها ورنت أصداء أحذيتنا في فراغ حيطانها ، وكان بلاط أرضها متربـاً قليلاً وعليه قصاصات ورق ممزقة وبقايا القش ، وكأن اليوم عيد ، وجماعات المتظاهرين كأنهم يرقصون رقصات جماعية ، يشورون ويهتفون وينشدون من الفرح .

وكانت الأشجار القصيرة المشذبة على جانبي الممرات الترابية كأنها رؤوس خضراء مشعثة مطموسة العيون في الجدائل الخشبية الغليظة المورقة بدغلات من الأغصان كثيفة جعدة منذرة ومهددة وشرسة ، وعندما طوفنا بكل أنحاء القلعة المهجورة الموحشة ، ونزلنا ، وجدنا جنود بلوك النظام صفوفاً متراصة تحت سفح كوم الدكة ، وفي أيديهم دروعهم الخشبية الخضراء القائمة ، على رؤوسهم خوذات حديدية صدئة ، ركبهم مدورة سوداء بارزة تحت الشورتات الكاكي الطويلة ، وشرائط الألشين تلتف بسيقانهم النحيلة حتى تغيب تحت الأحذية الميري الضخمة المتربة بجلدها الخشن المقبب ، وانتظمت الجموع بقيادة صديقي عبد القادر نصر الله الذي كان ما زال في كلية الطب بينما كنت قد تخرجت سنتها من كلية الهندسة ، وكان قد انضم إلى جماعتنا الثورية الصغيرة ، ورأيت على جانبي شارع النبي دانيال جثث الأطفال المرمية هامدة ، حمراء لها قشرة لامعة ، كأنها جنبري مسلوق ضخم ، أيديها وأرجلها ثلاثية الأصابع مبتورة ومتورمة ومدورة وحول رؤوسها غلاف صدفي شفاف تحدق من وراء زجاجة عيونها المفتوحة المتهمة ، وكانت المظاهرة تشق طريقها ، ومع ذلك ، بحرص ، بين صفي الجثث الطفلية تحاذر أن تمسها ، وعندما وصلنا إلى واجهة كأنها بوابة فندق منيف ، ناطحة سحاب ، ألواحها زجاجية مدخنة شاسعة ، تقطعها أعمدة الألونيوم المصقولة ، هجم جنود بلوك النظام فجأة دون إنذار ، وسمعنا في الوقت نفسه فرقعات الرصاص في الهواء كأنها غير جدية لا تحمل خطرا ، آتية من نوافذ البناية الزجاجية الشاهقة ، ورأيت الناس يسقطون بصمت ، مضروبين بالرصاص ، وتمر عليهم الأقدام المتلاحقة ، والناس قد انطلقت تجرى في كل اتجاه ، وكانت موجة الناس تصعد وتهبط ، ورأيت الأجسام التي أمسكت بها النار تلقى من النوافذ العالية ، وتتقلب في الهواء ،

وتسقط بعيداً فى البحر ، وكانت الرؤوس تطفو فوق الأمواج مفتوحة الأفواه بصرخة لن تصمت أبدا ، ورأيت وجهها الذى أحبه ، ويرودنى فى حلم مستمر ، يسبح فى مياه حبى التى لا تغيض ، ساطعاً بسمرته الخمرية وسط زبد الرؤوس المتلاطم من غير صوت ، وأحسست الطعنة فى قلبى من عينيها الواسعتين بموجها المخضر الثبج ، وسقطت فى الغمر ، ولما أفقت كانت الطعنة ما زالت تغوص فى عمقى الذى ينصهر ويتقد ويفيض حمماً كالبحار الوحشية الجموح تنسكب متوهجة تئج باللظى وتغرق جسمى فى ضرام اللهب ، وأحسست أجنحة الحمام المشتعل بوهج النار ترفرف حولى وتصعد بى ، فى زرقة السماء الصحو الناعمة ، محترقاً من غير انتهاء .

القاهرة : إدوار الخراط



جهاد عبد الجبار الكبيسي

قصة: الــولادة = المــوت

(خطوبة)

« كل الخلائق من البشر لها ماشية من أغنام وبقر ، ترعاها وتستفيد من عطائها . فَلِمَ أنا دونهم جميعا لا أملك مثلما تملك ؟ لم لا تكون لى أغنام أو بقر ؟ أرعاها وأطعم من خيرها . عشرات الأعوام انقضت وأنا فى خدمة مالك ظالم ، لا هو من دينى ولا أنا من قومه . قن فى أرضه ، خادم لأهله . وحتى هذه التى أرعاها محرمة على ، رعيها حرام ، لحمها حرام ، لبنها حرام . عشرات السنين وأنا فى خدمة هذا « المستر » ، أرعى له خنازير ، ليس لى فيها شىء . فلماذا لا أرعى ما أحله الله لنا ؟ فتكون لى ماشية خاصة بى ؟ بقرة أو غنمة . أصرّف أمورها بإرادتى ، وأستغل خيرها بمزاجى . أجل . لابد أن أستقل بحياتى ، ولابد أن يكون لى شأن مع هذا « المستر » .

انتفض على وقع اقدام تتهادى عبر درجات السلم . رفع رأسه ولما يزل بوقفته فى حديقة القصر الغناءة . كان المستر يتجه إليه ببطىء ومن خلفه آخر يتبعه . يتخايل المستر ببدلته السوداء وقبعته السمينة . يستنِد على عكاز هو لازمة من مظاهر تأنقه ، أكثر منه حاجة تعينه على المشى . يحتضن براحته بطن الغليون ويضغط بأسنانه على مبسمه . منتفخ الأوداج يكاد الدم يبز من وجهه الأحمر . توقف على مقربة من الراعى . تقدم تابعه خطوات حتى صار إلى جانبه . بادر المستر الراعى بعد أن أحنى الأخير هامته :

ــ أى هيرد ذات يووونطد توميت مى . ويل ، اى ودلايك تونوذ ريزن أوف ذس ميتنج ؟

ترجم مدير أعماله :

ــ يقول المستر إنك قد طلبت مقابلته . فماذا تريد ؟

أجاب الراعى بتلعثم :

ــ عشت طول عمرى فى ظل رعايته .

عاود الرجل ترجمة حديث المستر للراعى :

ــ حسناً . فماذا تريد ؟

سأل الراعى برجاء وخشوع :

ــ لو يأذن لى المستر أن أستقل بحياتى .

ترجم :

ــ والمطلوب منى بالتحديد ؟

ــ أن يتعطف سموك ، فتعفينى من رعى الخنازير ، وتهبنى بقرة أرعاها وأتعيش منها وأسرتى .

ــ لا مانع عندى .

عاود الراعى انحناءه ، وهو يرفع يديه إلى رأسه :

ــ أدامك الله .

بيد أن المستر باغته قائلا :

ــ لكنك لن تستطيع أن تتعهد رعايتها وحدك .

ــ سأحاول .

ــ رعى الماشية ليس هينا . وستعانى منها الكثير .

ــ لا عليك .

ــ ستدفع ثمن رغبتك هذه غاليا .

ـ سأعتمد على الله .
ـ لا دخل لله فى مثل هذه الأمور . تعهد الماشية يحتاج لجهد ووعى ، وأنت لست مؤهلا لذلك .
ـ كلنا نبدأ زحفا على بطوننا ، ثم نستطيع المشى بعد ذلك على أرجلنا .
ـ ليكن لك ما تريد .
همّ الراعى بتقبيل يد المستر ، لكن الأخير سرعان ما سحبها . أدار ظهره عائدا الى مكتبه . هرع الراعى نحوه ، سأله :
ـ هل أستطيع أن آخذ البقرة الآن ؟
أشاح المستر بيده رافضا . ثم عقب :
ـ عد إلى بيتك وسأبعث لك بما أختاره .
ـ عفوك مستر ، وددت لو اخترت بنفسى ما سأقتنيه وأرعاه .
صرخ المستر .
ـ لا . اخترت أنت الاستقلال عنى فى عيشك ، فدعنى لأختار لك ما سترعاه أنت .
ـ أرجوك . دع الخيار لى ، فأنا أعرف أى المواشى أصلح لى من غيرها .
ـ ذلك شرطى . أن أختار لك ، والا فلن أمنحك استقلالك.

حاول أن يحتج ، لكن مدير أعمال المستر سارع يطمئن الراعى ، إلى ضرورة الثقة بعطاء المستر وحسن اختياره . أذعن الراعى وسلّم بالأمر .
ـ كما تشاء .
رد المستر دون أن يتوقف :
ـ أوكى .

واصل صعوده السلم بتعال وخيلاء . ما لبث أن غاب داخل قصره المنيف ، بينما غادر الراعى سياج الحديقة مفعم الصدر بأمل واعد فى مصدر خير قادم .

(قران)

فوجىء الراعى بما لم يتوقعه وما لم يتفق عليه مع المستر، لكنه برغم ذلك استبشر خيرا وهو يتسلم العنزة من المندوب . زغردت امرأته وهى تدخلها البيت ، هلل الأبناء فرحين ، تقافزوا حولها مبتهجين . باتوا ليلتهم على حلم اللبن الدافىء الذى سيصبحون عليه . تفرعت أحلام الأسرة المعقودة على عطاء العنزة الحلوب . أحبها الجميع ، تفانوا فى خدمتها إذ أنسوا منها الوداعة . لكن هذه الفرحة لم تدم إلا أياما قلائل .

ما لبث بعدها أن تغير كل شىء . تحولت العنزة الوادعة إلى حيوان مشاكس ، تنطح كل من يقترب منها وتعبث بكل ما تصادفه ، حطمت جرار الماء ، كسرت مرآة الدولاب ، شقت كيس الدقيق ، وبقدر ما صارت نهمة تأكل كل ما يقدم لها ، كان عطاء ضرعها شحيحا ، ثم ما لبث أن جف ويبس .

داهم الهم أهل البيت . تحول التفاؤل فيهم الى تشاؤم انقلبت أفراحهم أحزانا سوداء ، فمن كانت تعقد عليها الآمال فى الخير والراحة ، صارت لهم مصدر شقاء وفاقة . تأخذ أكثر مما تعطى ، تخرب ولا تعمر ، تنشر الرعب فى القلوب الآمنة . فكروا باعادتها للمستر ، فرفض استرجاعها . فكروا ببيعها ، لكن أحدا من البلد لم يجرؤ على شرائها ، حتى للذبح ، وقد اقترن الخراب بقدمها ، فتحاشى الناس المرور بها .

صارت تجول فى البيت حرة ، تلتهم ما ترى ، وتخرب ما تصادف . فإذا عن لها أن تخرج من البيت ، غادرته لوقت يطول أو يقصر ، ثم عادت فاقتحمت البيت دون استئذان ، وقبعت فى مكانها . ترمق أهل البيت بنظرات غاضبة ، « وثبت » كلما تقدم أحد منها على حين غفلة .

بينما الزوجة تقدم لها الطعام على وجل ذات يوم اكتشفت أن العنزة حامل . ما لبث خبر حملها أن شاع بين أفراد الأسرة . فشاعت معه الفرحة ، فرحة مبعثها الأمل فى أن يكون الخلف خيراً من السلف فيمنح الجديد ما منعه القديم ، ويكون « العناق » القادم مقدم خير وراحة بال لأهل البيت الذين عاشوا طويلا تحت كابوس الماعز المتوحشة .

بمرور الأيام كان الجنين فى بطن الأم يكبر ، ومعه الأمل فى نفوس الأسرة يزهر . تشاد الأحلام وتسمق ، يخطط الكبار ويعدون ؛ ستأكلون ، ستشربون ، ستمرحون . سـ . . . وسين المستقبل ترتبط بكل فعل واعد ، وأمل حلو .

(ولادة أولى)

فى ليلة مخاض مظلمة . أرق أهل البيت فى انتظار المولود . ومع الفجر جاء المولود « عناقا » جميلا ، مشرق المحيا . عانقة الجميع وأحبه الكل ، انطلقت الزغاريد ، تراقص الأطفال . تسابق الكل لخدمته وراحته . ولىُّ العهد الجديد جاء مع إطلالة الفجر ، من بعد مخاض أليم فى ليل بهيم بثقت العنزة فيه ثم نفقت .

عاشت الأسرة أياما فى فرح غامر ، يكادون لا يفارقون « العناق » يتأملون طلعته ، يتسارعون لإعانته . تحدثوا إلى الجيران وأفاضوا عن محاسنه ، عن طيبته ، عن الخير المعقود

بغرته . حتى بلغ بالزوجة أن أسرّت لزوجها أن يكف عن الحديث عنه منعا للحسد .

مضت الأيام ومعها « العناق » يكبر . « تيسا » . ترعرع وسط حفاوة وتدليل لم يسبق لمثيله أن عاشه من قبل ، حبا وحنوا ورعاية .

مع اشتداد « التيس » طرأ التغير على تصرفاته . فتبدلت وداعته شراسة ، وطيبته خبثا . أصبح أكثر ميلا من أمه للعنف ، وبعداً عن الاستئناس . احتارت الأسرة فى أمره . كل تصرفاته تشى بأنها ليست لـ « تيس » يلاحقون التحور فى بعض أعضائه . يكتشفون آخر الأمر أنه لا يشبه أمه ، ولا باقى « التيوس » أذناه منتصبتان دائما فى حالة تسمع ، ذيله طويل كث . عيناه دائمتا القلق والترقب تنقلاته تتسم بالخفة والمراوغة .

بمعاينة أهل الخبرة ، اكتشفوا أنه ليس « تيسا » كما ظنوا ، بل هو ثعلب جاء نتاج « ثعلب » سفد على أمه العنزة .

صاعقة نزل الخبر على أهل البيت . ظلوا أياما غير مصدقين . تلاطمهم الخيبة ، ويتقاذفهم اليأس . فالعنزة على عنفها وشراستها واضحة . لا يخرج ما تأكله عن دائرة النبات ، ولا أذاها عن تكسير الأثاث . أما هذا « الثعلب » ، فقد اتخذ من لحوم الطيور طعاما له ، وها هو ذا يلاحق الأرانب « ويلتهم الخرانق »[1]. يتربص بالدجاج ، ويأكل الأفراخ . يهاجم العشش ، ويعبث بالحظائر . فزع الأولاد منه ، تجنب الكبار شره ، وتحاشى الجيران ملاقاته .

ضاق أهل البيت بأذى « الثعلب » فكروا فى التخلص منه بإرجاعه للمستر . لكن المستر ثار ورفض . قال لهم إنه براء من هذا الحيوان . وأنه لم يسبق له أن رباه فى حظيرته . وعليهم أن يتحملوا هم تبعة هذا المخلوق الذى تربى بينهم ، فهو نبتهم وعليهم أن يحصدوا نتاج زرعهم . عادوا يفكرون بالتخلص منه بإضاعته بين الروابى ، لكنه سرعان ما عاد إليهم . احتالوا عليه بنصب الشراك . لكنه كان أخبث منهم ، فاستطاع بمكره وخداعه أن يفلت من كل شرك نصب للإيقاع به ، حتى سلموا بعجزهم عن مواجهته أو التخلص منه فأحالوا أمرهم إلى الله ، ينقذهم من هذا الماكر الذى لم تجد وسيلة فى الخلاص منه .

وإذا بالذى توسموا الخير به ، وعقدوا الآمال على مجيئه ، يصير مصدر نكد وبلاء ، وإذ هم يترحمون على العنزة ، ويرون أنها على شرها أهون مما عليه « الثعلب » اليوم . وأن الشر وإن كان كله شر فإن بعضه أخف ، فها هوذا « الثعلب » يكنس حتى النزر اليسير مما تبقى لأهل البيت من طعام ، أكل دجاجهم والتهم أرانبهم ، ولم يترك لهم طيرا يمكن أن يؤكل إلا وابتلعه ، وإذا كان عبث سابقه وقف على الماديات ، فقد اتسعت دائرة عبث هذا لتشتمل الأرواح . واطّرد الخراب من ما يمكن تعويضه ، إلى ما يستحيل تعويضه .

فجأة يُنبأ أهل البيت بإصابة « الثعلب » برصاصة مجهولة ، وأنه فى النزع الأخير يتضرج بدمه ملقى فى الطريق . هرعت الأسرة إليه ، عل ذلك يشفى ما فى صدورها من غل ، وهى تراه صريعا ، وعن الحركة عاجزا . تحلقوا حوله يراقبون اختلاجة أعضائه وانتفاخ بطنه . هَمّ بعضهم بالإجهاز عليه ، صرخ البعض الآخر حائلا بينهم وبينه ، وقد أخذتهم الرحمة به ، واستعظموا قتله . يفاجأون وهم يتحاورون بصياح الزوجة أن « الثعلب » أنثى ، وأنها حامل على وشك الولادة . زاد الخبر البعض تصميما على قتلها ، فالعقرب لا تلد إلا عقربا . فنّد البعض الآخر هذا الادعاء متخذا من القول المأثور « يخلق من ظهر الفاسد عالم » حجة ، ليؤكد احتمال أن يكون ما فى بطنها حيوان أكثر خيرا من أمه ، فالذى أنجب من بطن الماعز ثعلبا ، قادر على إنجاب غزال من بطن الثعلب ، ولا أحد يستطيع أن يقطع بما تحمله الأرحام .

(ولادة ثانية)

طال الليل ، وادلهم ، وأهل البيت لا يزالون يتحلقون حول الثعلبة الأم . مع شقشقة الفجر كان الطلق الأخير ، انبثق التنفل وليدا جميلا ، دقيق الملامح ، حلو المحيا . يختلف عن أمه ذات القسمات القاسية . زغردت الأم ، انفرجت أسارير الأب ، تقافز الأولاد فرحين ، تلمسوا أذنيه ، داعبوا ذيله ، أدار « التنفل » عينيه ينظر إليهم ببراءة وصفاء . ماتت الأم بعد أن تركت للأسرة صغيرها .

نسوا مع الأيام ما كان من أمر الثعلبة ، توجهوا إلى الوليد بكل الحب والحنو ، يولونه الرعاية ، ويقدمون على أنفسهم طعامه . طافوا به الدروب والمراعى ، تباهوا بجماله ، تغزلوا برقته ، بذلوا ما وسعهم لحمايته حتى من نظرات الأعين .

تحول ظن الأبوين الى ما يقرب اليقين بأن الله معوضهم هذه المرة عما قاسوه . الله رحيم لا يدع عبده فى شدة ، ولابد لكل ضيق من فرج ، والضيق قد حاق وأحكمت حلقته ، لكن دوام الحال من المحال ، والفرج آت لا شك ، والخير مقترن بمقدم الوليد ، والضيق الخانق يغرى النفس بتوليد الآمال ، والآمال القائمة على التخيل تكبر وتتفرع ، فإذا النعيم كل النعيم معقود بناصية الجديد .

تتابعت الأيام وغيرت ، و« التتفل » مع كرورها يتغير شكلا وسلوكا . بعدت أعضاؤه عن الرشاقة ، صار جسمه أكثر بدانة . وبينما الذيل نحيف قصير ، تكون الرقبة مكتنزة بغلظة . ما عادت فى العينين تلك النظرة الوادعة ، ولا فى الحركة تلك الخفة . توهجت العينان بالغدر ، واتسمت الحركة بالثقل . تبدل الجمال فيه الى قبح شائه . فاكتنز وجهه ، وقست ملامحه . أخذ من الأم خبثها وزاد جسارة . نفرت منه الصغار وتباعدت ، خافه الكبار واحتسبوا له ، صار حذر موضع وخشية ، تناقش الناس فى أمره وأفتوا ، وأهل البيت يتوجسون الغدر منه فى كل حركة ونظرة .

يكتشف الجميع فجأة أن من ظنوا تتفلا هو « ضبع » . قطعوا بأن الذى سفد على أمه الثعلبة ليس ثعلبا ولكنه ضبع . وأن عليهم منذ الساعة أن يتعاملوا معه على هذا الأساس ، فيحتاطوا له ويتجنبوا الاقتراب منه أو إثارته ، فربما اعترض أحدهم وقتله حتى وإن لم يثره ، فالضبع حيوان شرس لا يعرف معنى للرحمة .

ما عاد بالإمكان عمل شىء ، وقد فرض الضبع سلطانه على آل البيت . فانزووا خائفين فى حجراتهم ، لا يخرجون منها إلا خلسة ، وهو يمرح سارحا فى أرجائه يبطش بمن يلقاه ، ويصرع من يعترض طريقه .

آل البيت ملكا خالصا للضبع ، لا منازع له فى سطوته عليه . وأفراد الأسرة صرعى ذهول مطبق . الأبناء يتصارخون خائفين ، وكثيرا ما هبوا فزعين من كابوس الضبع . تندب الأم عثور حظها ، وتتساءل : لم كل هذا البلاء ؟ ثم تعود تقرّع زوجها على هجرة خدمة المستر ، واتباعه لمشورة عقله التى جرت عليهم الويلات . وهم ينحطون من حفرة لأخرى مذ تركوه واعتمدوا على أنفسهم . والأب فى كل ذلك ساهم لا يملك ردا يضرب أخماسا بأسداس . يحاور نفسه ويتساءل : ما هذا البلاء المتجدد الذى يحل بنا ؟ ما الذنب الذى اقترفته كى أدفع عذابى ثمنه ؟ لم ابتليت وحدى دون خلق الله ؟ ودون بيوت الناس أجمعين بهؤلاء القتلة ؟ لِمَ كل بيت وهب ماشية يرعاها ويغنمُ من عطائها حتى اغتنى ، وعاش منعما مرتاحا ؟ وأنا وحدى وأهلى الذين ابتلينا بحيوانات متوحشة متعطشة لسفك الدم ؟ ترعب ولا تطمئن ، تأخذ ولا تعطى ، تغدر ولا تحفظ الجميل . وإذا به آخر الأمر يشك فى عقله وإدراكه ، ويكاد يجنح لرأى زوجته ، بأن العيش تحت ظلال المستر ورعاية خنازيره ، كان يمكن أن يكون أكرم له ، وأكثر أمنا وخيرا من استقلاله بنفسه ، وأيضا ضمانا لإعالة زوجته وأبنائه .

وسط هذا الشلل الذى أعجزالراعى عن تدبر أموره مضى الضبع يطيح بالبيت وأهله تخريبا وتقتيلا . فكان أول ضحاياه رضيعا بالمهد . إذ فوجئت الأمّ ظهيرة يوم بفم الضبع ملطخ بالدماء ، ولما خمنت ما يمكن أن يكون ، وهرعت صوب المهد . صرخت ووقفت تندب وتلطم . لم يمض شهر على هذه الحادثة حتى كانت الضحية الثانية أصغر الأبناء .

جن جنون الأب . تعاون مع زوجته وأبنائه ، حمل كل هراوة ، حاصروا الضبع ، شرعوا بمهاجمته ، حاوروهم ، ناوروه ، وثب عليهم ، ضربوه ، غرز أنيابه فى ساعد أحدهم ، عاجلوه بالضربات . تتابعت الضربات . على رأسه ، على جسمه ، على قوائمه . وهن ، تهاوى ، سقط . أجهزوا عليه . تنفسوا الصعداء ، وهم يشعرون كأن طودا ثقيلا انزاح عن صدورهم . لمح أحدهم خلال احتضار الضبع وهم يضربونه ، أن مؤخرته تتقلص . وأن رجليه الخلفيتين تتباعدان كأنه يعانى من طلق . ردوا اختلاجة الأعضاء لاحتضاره ، لكنهم سرعان ما تصارخوا مذهولين ، حين فوجئوا بمولود يتملص من مؤخرته . يجاهد للخروج من الجثة . غارت مشاعر العداء ، فاضت مشاعر الرثاء ، نسوا الثأر والكره والانتقام ، فتحوا أذرعهم لاستقبال الوليد الجديد . تلقفوه بنفوس متناسية وحشية السلف ، آملة بصلاح الخلف .

(ولادة ثالثة)

جاء الوليد الجديد أملا ، لكنه لم يكن كالآمال السابقة ، لا بماهيتها ولا بقوتها . بل أمل ضعيف يترنح كذبالة لهب خافت ، ليست فيه روح الحياة ، اليأس من تحققه أقوى من الثقة فى حياته . وحتى إن تحقق فلن يزهر الكثير مما يطمعون بتحققه . لقد علمتهم التجارب السابقة أن يتريثوا كثيرا قبل أن يثقوا ، وأن يتوقفوا كثيرا قبل أن يهرعوا ، وأن يتخوفوا كثيرا قبل أن يأمنوا ، وأن يتأملوا كثيرا قبل أن يفرحوا ، وأن يعيدوا الحساب المرة تلو الأخرى قبل أن يعلنوا اطمئنانهم ، فمن خيبة بعنزة ، لفجيعة بثعلب ، لمصيبة بضبع ، تناقلت بهم الأيام ، فماذا يمكن أن تأتى به بعد ذلك ، ولم يعد فيها من ثقة ؟ إن التى نصبت عليهم كل ناكر ماكر ، محال أن تهب مخلصا صالحا .

وإن جاء مثل هذا ، فبعد ماذا ؟ بعد أن انتزعت الثقة من كل قادم ؟ بعد أن امتلأت الأفواه بالمرارة ، وما عادت تستطعم أية حلاوة ؟ كانت الفرحة حقيقية حين كانت الآمال بكرا والنفوس بكرا ، تفرح بأقل العطاء ، وتثق بكل المخلوفات . لم

يكن الحلم ليتخطى اللقمة الهانئة ، والنومة الآمنة . أمّا وقد أفعمت النفوس باليأس ، وتجندلت الآمال ، فهيهات أن يطيب عيش ، ويُولى ثقة جديد . فربما جاء من هو ألعن من سابقه ، وحق الترحم على سالفه على ظلمه .

بدا « الفرغل »[٢] فى صغره كغيره من أقرانه الصغار براءة وطيبة . منّت الأسرة نفسها باحتمال أن يكون هذا المولود مختلفا عن سابقيه . تلاحقت الأيام تطوى معها الأحزان ، التأمت شقوق الجروح ، وسفت الريح على شواهد القبور ، لم يبق من وجع الماضى إلا ذكراه ، الذى عولج بالتبريرات ؛ لكل فعل حيثياته . ولكل فاعل ظروفه . الجرم الحقيقى أن نأخذ بريئا بجريرة غيره . على المرء أن يبدأ بالصفح ، والعفو عند المقدرة من شيم الكرام ، ما فات مات ، واليوم نبدأ صفحة جديدة ، وعفا الله عما سلف ، والنسيان كفيل بكنس مساوىء الماضى .

لكن النسيان كما هو نعمة فهو أيضا نقمة . ومن لا يتعلم من ماضيه لا يستقيم لـه مستقبل . والكارثة لا شك واقعة إذا تجاهلنا الماضى ، ولم نعتبر من أخطائنا . والخطأ قاتل إذا اقترن بالغفلة وتكرر ، والثمن المدفوع من فاعله جزاء عادل يستحقه .

تسلل الأمل إلى أصحاب البيت مع براءة « الفرغل » وطيبته ، التف من بقى من الأبناء حوله ، أسبغوا رعايتهم عليه ، غافلين عن كونه ابن الأم القاتلة التى أزهقت روحى أخويهم . وبرغم الحذر الذى امتلأت به نفسى الأبوين . فإنهما لم يملكا إلا أن يحيطاه برعايتهما كأنه أحد الأبناء .

وبرغم أن « الفرغل » ولد مختلفا عن أمه . وذا شكل أكثر ألفة واستئناسا فإنه مع اشتداد عوده صارت تبدو عليه مظاهر جرأة غريبة . جرأة لم تتوفر فى واحد من أسلافه ، لا فى الضبع ، ولا فى الثعلب ، ولا فى العنزة . صار على صغره يهاجم كل من يقابله . وباتت الجسارة صفة مميزة له . لم يكن يهاب خطرا ، ولا يخشى مجهولا . يقتحم النار والناس دون تهيب أو احتساب . ازدادت مخاوف الأسرة بملاحظة عشقه للدماء . إذ تعود الوقوف عند كل بقعة دم متخلفة من ذبح طائر أو دجاجة . يتأملها بكثير من السرور . ما لبث أن صار يخوض فيه لعقا . غير اللحوم التى كانت أمه تؤثرها على غيرها من الأطعمة . إلى جانب ذلك كانت ثمة تغيرات تطرأ على شكله . فقد رشق جسده ، وكث ذيله بطول ، وعاد أقرب ما يكون شبها بالثعلب الجد ، بفارق شدة عقوف أنيابه ، وحدة مخالبه .

أثارت هذه الملاحظة حفيظة الأبوين . صارا أكثر احترازا على نفسيهما منه وحرصا على أبنائهم . خاب الرجاء فيه حين تمشت القدرة فى أعضائه ، وأصبح قادرا على الحركة ، بز سابقيه شراسة وعنفا ، زاد عليهم بإتيان أفعال لم يأتها أسلافه من قبل . لكن هذه الحيطة لم تجد نفعا أمام جسارته . إذ به يهاجم ذات يوم أحد الإبنين ويقتله ثم يأكله . فقد الأبوان عقليهما . هرعا لمهاجمته وقتله . كان قد ملك البيت وفرض عليه سلطانه . ولم يعد بالإمكان ردعه أو الوقوف فى وجهه . فآثروا الإبقاء على حياة من بقى . أعلن عن المصاب . توافدت الناس تعزى أهل البيت فى فقيدهم ، وتواسيهم فى مصابهم مؤكدة لهم أن ما حدث ابتلاء من الله . وليس بالإمكان رد قضائه . ما كادت مراسيم العزاء تنتهى ، والناس تغادر البيت ، حتى فوجئت بصرخة بكر الأسرة وآخر من تبقى من الأبناء . حين هرع الرجال إليه كان كل شىء قد انتهى . وأشلاء الفتى مبعثرة . بينما « الفرغل » يقف منتصبا فى مواجهتهم ، شارعا أذنيه ، وكلما حاول أحد التقدم منه زام وهر وكشر عن أنياب صفراء ، ملطخة بالدماء .

توقف الرجال يتدبرون أمره . بمعاودة معاينته وتأمل ملامحه . واستقصاء جرائمه . تأكد للجميع أن الذى أمامهم ليس « فرغلا » كما كانوا يظنون . بل هو « ذئب » شرس . نتاج آخر سفد على أمه الضبعة .

(طلاق)

تشاور المجتمعون بشأن « الذئب » الدموى . نصحوا الراعى بأن أمر مقاومته عسير ، وإمكان طرده شبه مستحيل ، وليس أمامه إلا أن ينجو بنفسه وزوجته ، فيغادر البيت ويتركه للذئب ، ويبحث له عن مأوى آخر . فهذا الذئب المتوحش قد استمرأ اللحم البشرى ، واستعذب دماءه . وما عاد بإمكان أحد استئناسه أو تحييده عما جبل عليه من شهوة للقتل .

انصاع الراعى لنصح الرجال . قرر وزوجته النجاة بنفسيهما ، بعد أن تأكد لهما أن أحدا لا يستطيع الوقوف معهما فى وجه الذئب ، مخلفين الدار بما فيها للذئب القاتل . تسللوا خلسة فى منتصف الليل . أحكموا رتاج البيت عليه ، ما كادوا يبتعدون خطوات وهما يتصابران على مصيبتهما ، حتى فوجئا بالذئب ذاته يخرج إليهم من أحد الأزقة ، وثب عليهما وطرحهما أرضا ، مزق صدر المرأة بمخالبه فأرداها قتيلا ، نهش كتف الزوج وتركه يتخبط بدمه ، ثم هرب .

اجتمع الناس حولهما ، يحاولون إنقاذهما وتضميدهما ، لفظت الزوجة أنفاسها ، وبقى الزوج بجروحه . وبمرور الأيام

تماثل للشفاء ، وإن ظل معتل العقل ، مضطرب النفس ، هائما فى طرقات البلدة بلا وعى .

(ضياع)

ذات أصيل والراعى يضرب فى الأرض مذهولا ، فاقد الرشد أو يكاد ، بعد أن فقد أبناءه ، واغتيلت زوجته ، وضاع بيته . يمضى مطرق الرأس ، فيصطدم عفوا برجل . يلمح التماع حذائه الأسود ، يتصعّد بنظراته ملاحقا البدلة السوداء المنتهية عند حدود وجه أحمر منتفخ الأوداج تعلوه قبعة سمنية . يفاجأ بالمستر أمامه . يستند بيد على عكاز . ويمسك الغليون باليد الأخرى . وبسمته تراوح بين الإشفاق والتشفى . تلتقى نظراتهما طويلا قبل أن يتكلما . يهم كل منهما بالكلام ، لكنه يتوقف . أخيرا يسمع الراعى صوت المستر ياتيه هادئا واثقا :

ـ آسف جدا لما انتهيت اليه . كنت أتابع أخبارك أولا بأول

ينكس الراعى رأسه . ينظر فى الأرض . يتمتم :

ـ الحمد لله على كل الأحوال .

ينكش المستر الأرض بطرف عصاه . يرمق الراعى من تحت أهدابه :

ـ حذرتك كثيرا . هل تذكر ؟ كنت تعيش مرزوقا منعما فى كنفى . لكنك أبيت إلا أن تركب رأسك وتستقل فى حياتك . فانظر ما حل بك نتيجة اختيارك . بعد عشرات السنين أراك اسوأ حالا عما كنت عليه يوم أن كنت تحيا تحت حمايتى .

يرفع الراعى رأسه نحو المستر . وعيناه متقدتان بالغضب يمسك بتلابيب الآخر .

يزعق فيه :

ـ ما حل بى ليس نتيجة اختيارى أنا . بل هو اختيارك أنت . أنت الذى اخترت لى وخططت . أنا برىء مما حل بى . أنا أردت أن أختار بنفسى مصدر رزقى .

تلوح أمارات غضب على وجه المستر بغير انفعال . يقلب باطن كفه التى تحمل الغليون . يرفع حاجبيه وهو يمط شفتيه . يقول بكبر :

ـ لابد أنك جننت . أو تظن أنى المسئول عن ضوار تربت فى بيتك ؟

يصرخ الراعى وهو مطبق بيديه على عنق المستر :

ـ فى بيتى نعم . ولكنهم قبل هذا من نسل من اخترته أنت ، وفرضته على . فكان أن عذبونى جميعا . وشردونى وأضاعونى .

القاهرة : جهاد عبد الجبار الكبيسى

---

(١) الخرانق : صغير الأرنب

(٢) الفرغل : ولد الضبع

أمـــين ريـــان

قصة: المفلك

التفتُّ إلى السائل الذى قال لى : « تسمح تولّع لى » . ثم مددت يدى ليشعل سيجارته من لفافتى . وقد تصورت أنه سيقف إلى جوارى لحظة ثم ينصرف مسرعاً ليستروح نسمات المساء مع غيره من المتنزهين على كورنيش النيل .

وإذا بالسائل يقترب بوجهه منى ليشعل السيجارة التى كانت بين شفتيه .. ثم يتهاوى على المقعد إلى جوارى كمن أصابه الإعياء .

وإلى جوارى أطلق نفساً من سيجارته ثم سمعته بعد ذلك يزفر بسؤال .. لم يلبث أن أجاب عليه بنفسه .

والتفت إليه بنظرة عفوية .. وكمن كان ينتظر أن تلتقى عينانا إذ به يسألنى :

— وماذا يكون الإكرام الوحيد للميت لامؤاخذة . . .

ماذا يكون الإكرام . . . إن لم يكن دفنه ؟ نعم هذا هو الإكرام الوحيد لأى فقيد !

وأمسكت لسانى .. عسى ألا يشجعه صمتى على الاسترسال فى الكلام .. ولكنه استغل صمتى واسترسل فى الكلام .. وإذ به يلاحقنى بأنه يتوسم فىّ من الكرم والصبر مايجعله لايجد حرجاً أن يفتح لى قلبه ..

وصادف أن أملت رأسى مصيخاً السمع .. وقد ندّت عن صدرى زفرة كمن يخشى أن تنبش آلامه .. فإذ به ينطلق كمن يواسينى قائلا :

— آه . — فبكائى الذهول والإطراق . . . لست أدرى كيف أشعر أنى سأجد الحل إلى جوارك . . . لست أدرى كيف سيكرمنى الله على يديك !

ولما أضفت هذا التعبير الى ما استهل به كلامه لم يعد للكلام من معنى إلا أننى سأقوم بالكرم الوحيد الممكن لمن فارق الحياة .

ولم أخف ماتملكنى من الهلع .

ودون أن أدرى رحت أتلفت حولى فى غبش المساء .. وإذ بالرجل تصدر عنه سخرية متوارية كمن يضحك من مخاوفى

— أنا لاشبح ولا ميت ياسيدنا البك

أنا مجرد ضحية . . ضحية تمشى على أرض الفناء !!

وأقسم بمن جمعنا على غير موعد أنه كان على وشك أن يقذف بنفسه إلى النيل ليموت غرقاً ، عندما شاهدنى أجلس فى دعة ثم أشعل سيجارتى فى هدوء وأتامل الغروب كمن أودع كل عذاب البشرية المعذبة !

وأنه قال لنفسه فجأة :

— آه .. هذا رجل خلا من هموم الفانين لا يبالى بالدنيا الفانية وكمن أحس بتغير شعورى نحوه لا حقنى .. فوصف نفسه — بأنه يعد نفسه مثقفاً على نحو ما وهو يحفظ كثيراً من الشعر خاصة المراثى .. وقرأ معظم روايات الجيب أيام

مجدها .. ولوأنه وأسفاه لا يجرؤ على أن يعلن فى الناس أنه مثقف !

ولولا تكاثف الليل لاكتشف دهشتى من كلامه عن الشعر وروايات الجيب .

ولكنى تمالكت زمام لسانى حتى يكمل حديثه .

* * *

وأطال الرجل فى وصف حكمة الخالق ، مؤيداً كلامه بالآيات والنصوص الشعرية ، فالمولى خلق الخلق من الذكر والأنثى .. ثم خلق لهم واجبات لدار البقاء وواجبات لدار الفناء .

أما أشغال دار البقاء فقد ترك تقديرها لخالقها .. أما أشغال دار الفناء فقد أصر على أن يأخذ رأيى فيها . فسألنى إذا كنت أرى مثله أننا جميعاًمجرد خدم !

طبقه تخدم أخرى ومهنة تخدم المهن الأخرى مهما فرقتنا الأنساب والدرجات والثقافات ؟

ولما اطمأن إلى تجاوبى معه عبّر عن ارتياحه فسألنى وهو يضرب المثل بمن سبقونا إلى العالم الآخر فسألنى مستفسراً :

ــ من قام لهم بالواجب وهم يودعون الدنيا .؟

ولم يلحظ تحفظى فى الرد فأردف يهوّن علىّ الحوار :

ــ اللهم إلا إذا قامت القيامة وأضحى لكل امرىء شأن يغنيه .

ولم يعد فى الفانية من يقوم بالواجب .. أويكرم غيره .!!وكمن تعود ألا يُوليه سامعه الصبر وحسن الإصغاء حتى ينتقل مما يستهل به أفكاره إلى ذكر مقصده ، انطلق بعد ذلك :

ــ لامؤاخذه هناك من المهن .. مهن لاتتعامل مع الأحياء .. حكمة سيدك !

وهى فانية (مثل التى نسعى فوقها) لسنا فى النهاية إلا أموات أولاد أموات ، لكن ماذا تسمى هذه المهن ــ ألا تسمى شُغل مثل باقى أنواع الشغل ؟

ومن يقوم بهذا الشغل .. ألا يقوم به متعهدون مثل غيرهم من المتعهدين للصناعات الأخرى . أليسوا مثل سائر أبناء آدم ؟؟ طائفة أوعائلات وإلافمن يكون هؤلاء -- هل هم من صنف آخر ... من الجان مثلا ؟

ولما أوغلت فى الصمت مال نحوى ثم همس :

ــ لا مؤاخذه إذا كنت تسببت فى أى إزعاج .. لقد تجرأت على كرمك وحسن إصغائك ... أقصد دون سابق معرفة .

ولما طيبت خاطره بتمتمات مما يقال فى تلك المناسبات أخرج علبة سجائره وقدم لى لفافة ثم تناول أخرى وأشعل اللفافتين ثم قال :

ــ لكل مهنة ظروفها .. ويمكن ألا تكون المهن الأخرى غير مقفولة على أصحابها مثل مهنتنا .. لكن المكتوب !

بختنا ، فالفانية مقفولة على أبناء آدم عموماً .. ومهنتنا مقفوله علينا بالضبةوالمفتاح ..

وعندما تتأمل المسألة لا يملك المرء إلا أن يتساءل :

من يريد من البشر أن يصطبح بطلعة شيخ قرافة حتى لو كان أبا البركات

ومن يريد أن يتشرف بمؤانسة حانوتى حتى لو كان أخا الظرف والفرفشة ؟

.. تحب سعادتك تصاهر لحّاد قبور حتى لو كان هو روبن هود ؟

ويبدو أنه رغم الظلام الذى كسا الدنيا والكائنات بظلمة واحدة . قد شعر بانكماشى الفجائى .. فقد صمت لحظة كمن يجد لى العذر ... أو يراجع نفسه فيما جرّنى إليه من حديث .. ولما تضاربت الاسئلة الحائرة داخل رأسى ظهر أنه ليس خبيراً فقط بالراحلين عن الفانية .. بل خبير كذلك بأحوال الأحياء الذين لم يرحلوا بعد ، فإذا بى أسمعه يتحدث كمن يجيب على السؤال الذى جمد على شفتى :

ــ أما عن مشكلة الحريم .. فسلنى أنا عن مشكلة الحريم . قمرات !

قل ملكات جمال !! لكن مادامت الحلوة منهم سليلة المتعهدين إياهم فهى جثة وسليلة متعهدى الجُثث !

ويبدو أننى تفوهت بما أسعفتنى به ذاكرتى بما ورد فى التراث من آداب عن عدم التنابذ بالمهن والألقاب لأطيّب خاطره وأخفف من انفعاله .. ولأساعده أيضا على الإفصاح عن مشكلته الخاصة التى أخذ يلف ويدور حولها ــ والتى يمكن أن تنتهى جلستنا دون أن يحقق الغرض من كل هذه المقدمات .. ولكنه لم يمهلنى لأطيّب خاطره أو أشجعه فقد قال إن عمه كان شيخ قرافة التكية وأن أباه كان مساعد العم فى القرافة ــ وهومساعد لايكاد يذكر بالقياس إلى وجاهة الشيخ وسطوته ... وأن أباه ــ سيد عبد الله .. الذى كانت شهرته (المفك) ترك له مهمة مساعدة العم بعد موته .

ولم أتمالك لسانى عندما انطلق يردد « المفك .. المفك ؟»

وفطن الرجل الى ما أصابنى من اضطراب ، أفلت لسانى

بلهجة الاستنكار . . وكمن تذكر أنه يتحدث خارج المهنة التى يمتهنها ــ وأنه لابد أن يكون حذراً مع سامعه فى استعمال المصطلحات والأسماء التى لا يألفها أصحاب المهن الأخرى . فقد أعاد كلامه خافضاً صوته كمن يهوّن الأمر على سامع مبتدىء فقال :

ــ المفك عندنا فى المهنة هو اختصار لكلمة المفككاتىّ ــ يعنى الشخص الذى يفك أربطة الجثث ــ بعيد عنك ــ بعد وضعها فى مستقرهاالأخير .

ولذلك كان أبى هو المفك الكبير فى قرافة عمى . ومحسوبك المفك الصغيربعد أن ورثت عنه المهنة .

وذرية العم من الإناث . . لم ينجب الا بنتين أما أبى فقد أنجب الذكور وأنا أكبرهم !

وكان لامفرمن المجاملة . . فجاملتُه مجاملة الأحياء عندما يتعارفون فقلت تشرفنا بصوت حرصت على أن يكون مجرداً من أى تعبير يُساء الظن به . ورد تحيتى بأحسن منها ثم استطرد كمن رفعت الكلفة بيننا :

- ولكى يؤمن العم مستقبل البنات . بنى لهن بيتاً فى العباسية ولا أكذب فأقول لك إنه سراية . . أوفيلا . . لكنه طابقان . . لكل بنت دور فسيح جهزه الشيخ جهازاً يفوق متاع بنت أى عمدة . . أو محافظ .

وهذا يعنى أنه ليس مطلوباً من أى عريس يتقدم إلا مهنته الشريفة طبعاً ثم اسمه المحترم . . وغير مطلوب أى شىء بعد ذلك إذ حتى ثياب العريس غير مطلوبة !

ولما كان يقصد التفكه بجملته الأخيرة فقد ضحكنا معاً !

وتحمس المتحدث بعد ذلك فى وصف جمال ابنتىْ عمه . . فالكبيرة لايقل جمالها عن جمال ملكات المسابقات . أما الصغيرة فكان يسميهاأميره أمير -- أيام كانت هذه الممثلة فتاة الصفحة الأولى للمجلات المصورة .

وحكى لى كيف رزق الله الكبيرة بالعريس الذى يحقق أحلامها ـ فهو من خارج المهنة :

ــ كان مجرد ميكانيكى سيارات لكن ربنا فتح عليه فأصبح تاجر سيارات من جميع الماركات . لكن تقول إيه فى المكتوب . . لم يكملا ستة أسابيع زواج تقول إيه فى المكتوب ياسيدنا البك ؟

وأيضا تقول إيه فى ألسنة الخلق . وقاحة شقيقاته . . على الأربعين كانت حماته قطعت رجله .

ــ قطعت رجله ؟ قطع ؟

ــ أقصد طردته . . قذفت له ملابسه من البلكونه

ــ سبحان الله .

ــ يعنى تزوج وعيشة أبهه وزوجة حسناء . لا داعى إذاً لما أسميته حضرتك التنابذ ــ أو بالبلدى (التريقة) . العروس تقول لهن : أنتن مدعوات عندى على العشاء ، يضحكن قائلات (هل ستعملين لنا خاتمة) العروس تقدم لهن شربات فتسخر إحداهن مع الأخرى (تعيش انتى ياروحى هو المرحوم كان شربتلى ؟)

وكله كوم وكلمة (بالميت) ياسيدنا البك . بالميت يكلفك كيت وكيت !!!

بالميت تدفع كيت وكيت !!!ــ بالميت بعد ساعة والا اثنين !!ولا أطيل عليك كشفوا مع بنت عمى برقع الحياء فكشفنا لهم أنا وأمى وإخوتى برقع الحياء . . وعلى الأربعين تم الطلاق

وتمالك أنفاسه ثم أردف :

ــ وفات على أن اقول لك إن زواج الكبيرة جعلنى أكاشف الصغيرة بحبى لها ، ولما كانت تتطلع إلى الزواج خارج مهنة المتعهدين فقد حرصت على أن ألقنها العبرة بعد طلاق أختها (الكبيرة) . ومات عمى بعد الطلاق . . فلم يعد غيرى يرث مهنته وألفيت نفسى رجل الشغل ــ بلاقافية ـ ورجل البيت .

وبعد روح يامفك تعالى يامفك أصبحت المعلم حسن .

وانتظرت مرور السنة وفاتحت الأم فى زواج الإبنه الصغرى . . لكن أصرت الأم على زواجى من الإبنة الكبرى . .

ــ تقصد المطلقة . ؟؟

ــ نعم رأسها وألف سيف ألا يكون زواجى إلا من المطلقة .

ــ والحبوبة . أقصد الإبنة الصغرى ؟

ــ . . آه تريد ست الحسن والجمال أن تعيد تجربة شقيقتها . فطلبت إلى أن أغير الزىّ الذى عُرفت به . . والذى ورثته عن أجدادى . . . وبعد أن غيرت ثيابى ولبست أفندى كما ترى . . طلبت إلى أن أغير مهنتى . . .

ــ هذا يعنى أنها تحب شخصاً آخر !

ألم أقل لك إن الله سيكرمنى على يديك . . . قلت لنفسى ولم كل هذا ؟

وبينى وبينك ، عيشتنا فى القرافة أنا وأمى وإخوتى الذين أربيهم أصبحت لا تسر عدواً ولا حبيباً ، قلت لنفسى : (لقد تساوى فى الثرى راحل غداً وماض من ألوف السنين)

ــ وما رأى الإبنه الكبرى ؟

ــ تستطيع أن تقول إن الكبرى جربت حظها خارج المهنة . .

أما ست الحسن والجمال فهى تريد أن تعيد مجد الممثلة أميرة أمير ــ ألم أقل لك إنها تشبهها الخالق الناطق ! فقلت ليتغمدها كيوبيد بخنفس من خنافس السينما ــ أى والله !

أما المهنة فلن أغيرها . . . ثم كيف أغيرها وماذا أشتغل ومكسبى عشرة أضعاف أى موظف . . وكأنها ليست مهنة أبيها . وهى على أية حال مهنة مثل سائر مهن الخلق يكبر فيها الصغير،وتتطور حتى يصبح لها شيوخ وأكابر ونقابة ويعمل الآن فيها شخص مثل حفظ الشعر وقرأ روايات الجيب ويعرف حافظ وشوقى وقرأ ترجمات روميو وجوليت والبؤساء ومذكرات من بيت الموتى !

القاهرة : أمين ريان



يوسف أبو ريه

قصة: أرض الغربة

هاهى العربة تنحرف عند « المدار »وتعطى ظهرها للسكة الحديد ، يجرها حصان بان هيكله تحت الجلد المشدود ، ينكت الهواء من منخاريه ، فيحرك التراب النائم على الطريق ، وصاحبه يطقطق من جانب فمه ، ويضربه بالكرباج الطويل ، الرفيع الطرف فوق النتوءين الراكزين على جانبى الكتف ، وهاهى أمى فى المقدمة إلى جوارالحوذى قد كفت عن البكاء ، وجلست سارحة الفكر ، ثابتة النظرة ، لا يطرف لها جفن ، تحتضن زجاجتى الزيت المغلقتين بسدادتين من قطع القوالح ، وأنا وأختى فى أعلى الحمولة بين الألحفة والمراتب ، مستمتعين بنومتنا الوثيرة ، وبمتابعتنا للطريق بين الزرع والسكة الحديد .

وهاهى الساقية التى تروى أرض الإصلاح ، بعدها سنمر على أرض « أبو عرفة » التى تقع على رأسها شجرتان كبيرتان تتشابك أغصانها على الطريق ، وسأحاول أنا وأختى أن ننحنى كثيراً فوق الحمولة حتى لا تخبطنا الأغصان ، نقترب الآن من مصلى « الفيران » التى يقوم إليها رجال العزبة كل صباح ، فيتعرون على أحجارها ويرمون بأجسادهم فى عمق الماء فى غطس طويل ممتد ، تبرز بعدها رؤوسهم فى شهقة ملهوفة ، تنثر الماء بعيداً ، ثم يخرجون إلى قش المصلى ، فيرتدون القمصان البيضاء ، ويعاودون الجلوس على الأحجار ليلطموا مؤخراتهم بالماء ، بعدها يؤدون طقوس الوضوء ، ثم الصلاة .

وانحرفت عجلة العربة الخشبية الكبيرة إلى حائط المصلى الواطىء ، فأكلت جزءاً كبيراً منه مما أفزع الرجال الجالسين وسطها : فقاموا يلوحون بأيديهم ، ويدفعون العربة المائلةبعيداً عنهم .

وهاهى أول دور العزبة ، حيث يسكن البدو الذين يسرحون بالأغنام من الصبح حتى الغروب ، وقد خرجت نساؤهم وعيالهم ليقفوا تحت شجر التوت الصغير لينظروا إلينا ، وأمى ظلت على صمتها الحازم ، وزجاجتا الزيت ازدادتا التصاقاً فى حضنها ، بعدها نظرت إلى أعلى قليلاً لتقول لنا : استعدوا .

وأنا كنت قد تأهبت بالفعل ، فهذا هو جدار الدار الذى تطل طاقاته الضيقة المعتمة على ساحة البدو ، ومررنا على شباك حجرة الفرن الذى سوّد الدخان قضبانه والقش المدفوس فى إحدى طاقاته ، ومررنا على شباك الحجرة التى ينفتح بابها على الجرن وعلى شجرة الكافور العجوز ، وشد الحوذى لجام حصانه ، وقال بعد طول صمت : هوووش .. ثم شد اللجام مرة أخرى ليُدخل العربة مابين الدار ، وسور الجامع الذى لم يكتمل بناؤه .

وأمام الباب كان أبى يفترش الحصير وإلى جواره زوجه واثنان من رجاله ، والمنقد ، والصينية عليها براد الشاى ، وأكواب فى قعرها تفل . وقام الرجلان ، واتجها إلى العربة ، وظل أبى جالساً مع زوجه فوق الحصير ، ومد « أبو سليمان » يده إلى أمى فأخذ منها الزجاجتين ، وركنهما أسفل الجدار ، ثم عاد ليمسك يدها ويساعدها على النزول ، وأمى لم تحاول أن تنظر

إلى أبي أبداً ، و« سيد الشرقاوى » ذهب إلى الجهة الأخرى من العربة ليفك الحبال التى تجمع الحمولة تحتها .

ودخلت أنا وأختى وراء أمى إلى الدار ، وظل أبي مشغولاً بالحديث مع زوجه ، وكان قد أدار وجهه ناحيتها حين اقتربت أمى من الدار .

وقفنا فى الصالة ، واستدارت أمى إلىّ ، وقالت بعصبية : يعجبك هذا ؟ لم يكلف نفسه القيام أو حتى الترحيب بنا .

ووقفت فى مكانى ، وتحركت أمى إلى الداخل ، تعاين الحجرات ، وتمسح بكمها الدموع التى سالت بصمت على خديها ، ثم عادت إلينا وهى تمسح وجهها كله بطرف جلبابها ، وأشارت إلى الحجرة الأولى ، وقالت : هنا سنضع الكنبات وسرير الأولاد .

هذه هى الحجرة التى سأقعد فيها على الترابيزة الكبيرة لأذاكر دروسى ، وهى الترابيزة التى جلبها أبي من دار العائلة ، بعد أن قسّم العفش بين إخوتى الكبار ، وكانت تستخدم فى المطبخ ، زحفت عليها « فارة » النجار ، فأزالت طبقة الوساخة التى أحدثها سقوط الطبيخ ودخان المواقد .

وفى هذه الحجرة سأفض أول رسالة أستلمها من البنت التى تقعد فى الدرج الأول بجوار باب الفصل ، وسأخاف أن يكتشف أخى الرسالة ، فأجعلها فى الجيب الضيق للبنطلون ، وسأطوى البنطلون ، وأجعله تحت رأسى طول الليل ، وسينام « أبو سليمان » على إحدى كنبات الحجرة ، وأسهر مستأنساً بشخيره الذى ينطلق فى سواد الليل ، وسيدخل ضيوف أبي هذه الحجرة ، بعد أن يكسب القضية . ويجلسون حول صينية الطعام يتحدثون عن الأرض ، وعن الزرع ، وسأحضر أنا وإخوتى ذات يوم - بعد وفاة أبي - لنقول لأهل العزبة ، إننا قررنا أن ندع لهم قطعة الأرض مكان حجرة الجلوس ليبتنوا عليها المسجد بدلاً من الآخر الذى رفض أبي إكماله تخوفاً من الموت ، لأن أحدهم قال له : من أنهى بناء مسجد اقتربت نهايته .

وسار « أبو سليمان » وراء أمى بعد أن وضع القفص الذى يحتوى المواعين . وتجاوزا حجرة زوجة أبي المفتوحة ، والتى يسطع فى نور نافذتها بياض الفرش والناموسية ، ويبرق فيها لمعان الدولاب ، والحصير الجديد ، وأشارت إلى الحجرة المجاورة وكانت مظلمة ، لأن نافذتها الوحيدة ، مفتوحة على زريبة الغنم ، وقالت : هنا نضع السرير الكبير ، والدولاب .

ستلد أختى التى تسكن المدينة إحدى بناتها فى هذه الحجرة ، ومن نافذتها الضيقة سيمر أخى الكبير ليلتقى بـ « عزيزة » البدوية ، التى تعود بغنماتها من الزرع كل مغرب ، بعد أن سمح لها أبي بأن تبيت غنماتها فيها ، وذلك نظير أجر يدفعه أبوها . ومن نافذتها ، ستكتشف أمى نعجتنا المسمومة ، بعد أن تسلق أحد رجال العزبة حائط الزريبة ليلاً ، ووضع السم للغنم كتهديد لأبي حتى يخاف ويرحل عن العزبة ، ولا يتعرض لهم ، ويرفع يده عن القضية المرفوعة عليهم لشراء الأرض التى تقع خلف دورهم بحكم الشفعة .

وبعد رحيلنا سيفرش هذه الحجرة « بدران » أحد رجال أبي الذى طالبه بأن يأتى هو وعياله ليسكنوا هذه الدار ليرعى ماشيتنا وزرعنا ، كما ستسكنها « أم عطية » التى طلقت من زوجها راعى الغنم ، وطلبت العون من أبي ، فأعطاها مفتاح هذه الدار لتراعى بقرتنا الوحيدة ، بعد أن رحل كل رجال أبي ، ولم يتبق أحد يرعى الأرض ، وصار أبي يؤجر الأنفار كلما احتاج لعمل فى الغيط ، وستتحول فى النهاية إلى حجرة فارغة ، مظلمة ، تهجم علىّ براغيثها المتوحشة حين أفتحها ذات يوم لمعاينة الدار ، لنعمل على تقسيمها بين الورثة .

وانتقلت أمى إلى حجرة الفرن ، التى ستأتى إليها خالتى يوماً لمعاونة أمى فى الخبيز ، وتبيت معنا على سطح فرنها ، كما سيأتى جدى ليقضى معنا سهرة طويلة يحادثنا عن أيامه البعيدة ، حين قبض عليه مأمور المركز بعد أن فصله من مشيخة الغفر ، وليضع فى يده الحديد ، ويرسله إلى المنفى فى أرض سيناء ، وسنتحوط ذات ليلة حول المذياع الموضوع على أرض النافذة لنتابع أخبار المعارك ، وسنستمع فيها إلى خطاب التنحى ، وسأبكى بعدها أنا وإخوتى ، وسيربت أبي على أكتافنا ، ثم يمسح عن عينه الجافة دائماً دمعة تجمعت على جانبى عينه .

وخرجت أنا وأختى إلى الجرن فوجدنا الحوذى و « سيد الشرقاوى » قد أنزلا حمولة العربة الى الأرض ، وصارت العربة فارغة وخفيفة ، يتُحرك حصانها بين العريش بحرية ، وينفخ فى التبن الموضوع أمامه فى جوال انطوت حوافه ليكون تناوله للطعام سهلاً ، وكان أبي - من مجلسه فوق الحصير - يصدر بعض الأوامر واضعاً ذراعه اليمنى على ساقه المثنية .

فتحت دولاب اللبن الصغير الذى اسودت خضرته الثقيلة ، وقتلت بعض الصراصير التى تلهو على الأرفف ، وشممت فى داخله رائحة اللبن المتخثر ، ونظفته براحة يدى من التراب ، وانتقلت إلى الدولاب الآخر ، وكان صغيراً أحمر اللون ، فشددت أختى بعيداً عنه ، وقلت لها : هذا دولابى .
قالت : ولكنه دولاب أخينا الكبير .

قلت لها : من اليوم سيصير دولابى لأنه رفض المجىء معنا وفضّل البقاء فى دار جدنا .

وقلت لنفسى : سأرص فيه كتبى وكراريسى ، وأعلق على بابه جدول المدرسة ، ويكون لى مفتاح أغلقه وأفتحه على مزاجى .

وفتحت أبوابه ، وجلست على الرف ، وقلت لأختى : أغلقى علىَّ الباب ، وفرحت بالظلمة التى شملتنى بالداخل ، وشعرت بأننى فى عالمى الحبيب الذى أدخل فيه حين أسحب الغطاء على وجهى عند النوم ، ورحت أحلم بحياتى هنا ، وقلت : يارب اهدِ أبى واجعله يرضى عن أمى المسكينة .

وفرحت لما تصورت هذه الدار بعد أن تفرشها أمى ، وعندما يقبل الليل سنملأ القلل ونضعها فى الصينية فوق مذود الحمارة ، ونفترش الحصير أسفل الجدار . ونشعل النار فى التبن وسط الجرن لنطرد الناموس ، وسنقعد جميعاً حول الطبلية ، نأكل ونتكلم ، وفى الصبح أرفع حقيبتى ، وأذهب إلى المدرسة مع أولاد العزبة الذين سألعب معهم تحت نور القمر بين الأشجار الممتدة على جسر الترعة .

فتحت باب الدولاب . فرأيت بقعاً كثيرة من الضوء الملون ، ظلت لفترة حتى بهتت ، واستعدت وضوح المكان ، ورأيت زوجة أبى تقوم من جواره ، لتدخل من باب الدار ، ونزلت عن الرف ، ليرفع « سيد الشرقاوى » الدولاب إلى الداخل ، ومررت بالقرب من أبى فسألنى عن أخى ، فقلت له : رفض المجىء معنا ، فقال مغضباً : هذا آخرة دلع أمك له ، سأرسل له « أبو سليمان » ليحضره على ملا وشه . وبدأ فى إطلاق الشتائم علينا ، وعلى أمى الدلوعة التى لم تحكم رباطنا ، والتى لا تعمل إلا على عصيانه ، والتمرد عليه ، وإنه منذ الآن سيعرف كيف يشكمها ، وسمعت صوت أمى يزجر من الداخل ، تردد كلاماً غاضباً ومكتوماً لا تريد الإفصاح عنه ، ورد عليها أبى : خلى نهارك الأغبر يعدى

فتركته وسرت أقطع أرض الجرن متجهاً نحو السور الذى يسيِّج الزرع الأخضر الذى تبص أوراقه من أعلاه ، وقعدت تحت التوتة الصغيرة التى زرعها أبى بعد اكتمال بناء هذه الدار ، ليجلس تحت ظلها كل عصر متأملاً « مارس » الأرض الممتد إلى أول أرض الإصلاح البعيدة المنتهية بصف غائم من العبل الطويل .

على هذه الأرض سأقعد مع أخوتى لأبى ذات صباح ، وقد أحضرنا « المسَّاح » الذى ركن دراجته القديمة على جذع هذه الشجرة ، وقام بعد أن دخن الجوزة على مساحة الأرض التى مات زرعها عند الحافة من أثر الاستخدام . ومن طيور العزبة التى ستستطيع ـ بعد أن نهجر الدار ـ أن تعبر سور الجرن ، وتأكل زرعنا ، فى هذا اليوم أمسكنا طرف المقياس من الجانبين ، ومسحنا الأرض كلها ، ثم عدنا لنقعد فى ظلة التوتة صامتين متأملين يد « المسَّاح » التى راحت تحسب الأرقام على الورقة الموضوعة على ركبته .

وسمعت صوت أبى يزداد عنفاً فى الرد على زعيق أمى المنطلق من الداخل ، فابتعدت أكثر وسرت بموازاة السور نحو القناة الصغيرة التى تقف على انحنائها الكافورة السرحة المرتفعة بعيداً بمحاذاة صناديق الغلال المنتصبة على سطح دار « عبد الرحيم » وتأملت الطحلب فى الماء القليل الصافى الذى تمر عليه نسمة الهواء الخفيفة فيصنع أمواجاً صغيرة كالكرمشة على اليد العجوز ، ونظرت مرة أخرى جهة الدار ، ورأيت أبى يمد رأسه إلى الداخل ، ويحرك يده مهدداً ، وهو فى قعدته مستنداً على الحائط ، والرجال يروحون ويجيئون رافعين الفرش من الأرض إلى حجرات الدار .

تحت هذه الكافورة سيقف الأخوان كل واحد منهما فى جهة من القناة بيد واحد منهما عصا صلبة دقيقة ، وبيد الآخر شرشرة ، ذلك أنهما تقابلا الليلة الماضية على المقهى فى البلد ، وتقاتلا لأن الأكبر كان يعاند فى تقسيم الأرض ، وتعدى على أنصبة الآخرين ، فقام بحرث الأرض المرهونة للتقسيم ، ثم أطلق فيها المياه ، ولما سأله أخوه عن ذلك قاله له بعناد صلب : هى أرض أبى كما هى أرض أبيك .

ولما قال له : إننا طالبناك للتقسيم أكثر من مرة . أصر على عناده ، وقال : لن أقسم هذه الأرض وسأتركم هكذا تتخبطون .

فانهال عليه الأخ الصغير بالضرب ، حتى انفجر الدم من تحت عينه ، وتدخل الرجال القاعدون على المقهى قالوا : عيب أنتم إخوة .

وأولاد الأخ الكبير قدموا من الشارع رافعين العصى ، وأرادوا ضرب العم لولا أن منعهم الرجال الغرباء ، ولما التقى الأخوان فى صباح اليوم التالى وقفا على شاطىء هذه القناة ، وتقاتلا مرة أخرى ، وسب كل منهما أم الآخر .

وسمعت صرخة أمى ، فنظرت فلم أجد أبى ، ورأيت الرجال يهرعون إلى الدار . وذهبت إلى هناك ، ووجدت أبى يقف ناضر الوجه ، يركل أمى برجله ، وهى ممددة على الأرض ، رأسها على عتبة الحجرة ، محلولة الشعر ، وباقى جسمها مبعثر فى الصالة ، وجلبابها محسور عن أفخاذها ،

فانحنيت عليها ، أجمع ثوبها المرفوع ، وكانت زوجة أبى فى حجرتها تبدو مشغولة بعمل ما ، وارتميت أنا وأختى على صدر أمى نهزها من كتفها ، فقد كنا نعرف أنها سقطت فى الغيبوبة التى لا يستطيع أحد غير خالتى إفاقتها منها ، وصرخت فى « أبو سليمان » : بصلة . . بصلة .

فجرى نحو حجرة الفرن ، وأحضر بصلة فدغها على ركبته ، ثم قربها من أنف أمى التى انتفضت فجأة ، ثم سقطت مرة أخرى فى الغيبوبة .

القاهرة : يوسف أبو ريه



إبراهيم عبد المجيد

قصة: الكلمات المتقاطعة

- ١ -

كنت تعبت من المشى على الكورنيش طول النهار ، وكنت تقريبا شربت كل الهواء النقى الذى يدفع به البحر إلى الشاطىء . إنه يوم مميز أعرفه تماما . يوم خريفى طرى مبهج ، والنسمة الباردة التى تشيع مع المساء الآن ، أستقبلها بملابسى الصيفية فيزيد انتعاشى ، ويتركز التعب كله فى قدمى ، لذلك لا ألوم نفسى على ما فعلت ، وسوف أحدث صديقى بذلك حين أقابله . لقد جاء فى الصباح الباكر وطلب أن أصحبه فى زيارة خاطفة :

- لماذا ؟
- أنت أصلا من الإسكندرية وتعرفها جيدا .

ولأنه لم يكن هناك ما يشغلنى فى القاهرة وافقت انطلق بسيارته وأنا جالس بالمقعد المجاور له لا أتكلم . أشعل له سيجارة كل عشر دقائق تقريبا ، وأحيانا لنفسى .

فى كافيتيريا هابى لاند فى طنطا جلسنا . قال :

- أريد أن أعود .
- لكنى هيأت نفسى لأقضى اليوم فى الإسكندرية .
- اعذرنى يجب أن أعود .
- ليكن

وما إن جلس بالسيارة حتى سألنى :

- ألن تعود معى ؟
- لا . عُدْ وحدك .

تطلع إلى وجهى قليلا ثم قال :

- اعذرنى مرة ثانية .

ابتسمت وتابعته بعينى وهو يدور بسيارته عائداً .

- ٢ -

فى حوالى الثامنة مساء صعدت إلى ديزل التاسعة . مقاعد العربة كلها خالية ويجلس أحد عمال القطار على المقعد الذى يحمل رقم تذكرتى كان يأكل . أدار المقعد الذى أمامه ووضع فوقه طعاما . لم يكن من اللائق أن أطلب إليه الانتقال . جلست على مقعد بالصف الآخر ووجدت نفسى أتابعه . شراهة غريبة استغراق كامل أيضا وكميات كبيرة من الجبن والزيتون والطماطم والخبز والخيار . وكان صوت الخيار وهو يقضمه يضايقنى جدا . وحين انتهى من الخيار الذى أمامه أخرج كمية أخرى من حقيبة قماشية تحت قدميه . لماذا لم أبتعد ؟ لا أعرف . ظللت أتابعه حتى كادت ساعة كاملة تنقضى حاولت فيها ألا أنفجر غيظا من صوت قضم الخيار . . لكن ذلك كله انتهى ، وتنفست بارتياح ، ونهض هو ليعيد المقعد الأمامى إلى وضعه وينفض ما سقط فوقه من بقايا ، ويغادر العربة كلها . .

انتقلت . لم أجلس على مقعدى الذى كان يجلس فوقه ، بل على المقعد الداخلى المجاور للنافذة . وضعت الصحف التى اشتريتها من باحة المحطة فى الشبكة على ظهر المقعد الأمامى ،

وبدأت فى حل الكلمات المتقاطعة لجرِيدة المساء ، فهى تقريبا أسهل ما ينشر فى الصحف .

أنا أحب السفر فى الديزل وأكره السيارات . فى الديزل تستطيع أن تتمدد مرتاحا على مقعدك ، وهو يجرى تحتك وبك ، وتستطيع حل كل الكلمات المتقاطعة بكل الصحف فتقتل الوقت والطريق معا . يقولون إنك تستطيع القراءة فى الديزل أيضا . أنا لا استطيع ، ولا أقرأ حتى الصحف التى أحل كلماتها المتقاطعة ، لذلك لا تجد معى صحف المعارضة ، ليس لموقف ما ، لكن لأنه لا توجد بها كلمات متقاطعة . هذه مسألة كثيرا ما فكرت فيها ، وكثيرا أيضا ، وبجد ، ما قررت أن أرسل خطابا لكل حزب معارض أطلب فيه أن تتضمن صحيفته الكلمات المتقاطعة وبالطبع لم أفعل .

منذ سنوات كنت أعيش فى غرفة مفروشة بدير الملاك ، وكان لى صديق يعمل بمكتب بريد بشارع مصر والسودان . كنت أعطيه الخطابات التى أريد إرسالها لأى مكان فى يده مباشرة حتى أضمن وصولها . الآن أعيش فى الهرم وليس لى صديق فى أى مكتب بريد بالجيزة كلها . منذ عشر سنوات قبل أن أترك الإسكندرية كنت أعيش فى ضاحية المكس الجميلة وألقى بخطابات البريد فى صندوق معلق على جدار كازينو زفير . فى عصر أحد الأيام شاهدت الصبية والأطفال يفتحون الصندوق من أسفل .

ــ حضرتك حاجز . ؟

تساء ل وهو يقف فى الطرقة مبتسما ابتسامة واسعة وقد تألق وجهه الأسمر بصفاء غريب . أدركت على الفور أنه حجز المقعد المجاور للنافذة ، هذا الذى جلست فوقه . قلت :

ــ أجل ، لكن هذا ليس بمقعدى .

ونهضت أنتقل إلى المقعد المجاور فاصطدمت فخذى بالذراع الذى يفصل بين المقعدين ضايقنى الألم .

ــ آسف . آسف جدا . القطار خال وسأجلس فى الخلف .

قال وتراجع على الفور لكنى كنت تضايقت للغاية ، فأخذت أرفع أشيائى من الشبكة لأضعها فى الشبكة المجاورة وأقول لنفسى إن مقعدا بجانب النافذة لا يجب التفريط فيه لأن الإنسان يستطيع أن يضع خده على جانب القطار وينام . لابد إذن أن يعود هذا الشاب غريب الابتسام إلى مقعده ، فالركاب يتوافدون الآن ، واقترب موعد المغادرة .

عدت أحل الكلمات المتقاطعة لكنى وجدت أن جريدة المساء قد غيرت نهجها فإذا بالكلمات المتقاطعة حافلة بأسماء من نوع « ابن خوفو » و « أخت رمسيس » « وزوجة الذى بنى معبد الأقصر » و« زوج حتشبسوت » وقائمة طويلة من الأسماء العائلية الفرعونية ، ولم أجد نفسى أعرف إلا اسم إله الشر فكتبت « ست » وطويت الصحيفة . .

ــ ٣ ــ

ــ ممكن ؟

كان هو نفسه يطلب أن أفسح له الطريق إلى مقعده بعد أن امتلأ القطار بالصاعدين من محطة سيدى جابر . بدا لى أيضا شديد الأدب ، لكن ما إن جلس حتى تناولت صحيفة الجمهورية وبسرعة فتحتها على صفحة الكلمات المتقاطعة . خفت ــ لا أعرف لماذا ــ أن يدخل معى فى حديث من أى نوع . هذه البهجة الشديدة التى تنتشر فى عينيه ووجهه حين يتكلم لم أعهدها فى أحد من قبل . لحسن حظى عاد بظهر المقعد إلى الخلف وبدا أنه سينام .

ابتعد القطار عن الإسكندرية كثيرا . العربة مضيئة والحقول على الجانبين مظلمة ، وأنظر من خلف زجاج النافذة فأرى خيالنا يتكرر على الجهتين فأكاد أصدق أن هناك ثلاثة قطارات تجرى متجاورة .

ــ ممكن الأهرام ؟

سألنى وقد قفزت البهجة العارمة إلى وجهه . فكرت ربما هذا حاله دائما حين يتكلم . لكنى لم أرد . أشرت إلى الصحف التى بالشبكة فمد يده يسحب الأهرام وعدت أنا للكلمات المتقاطعة . بسرعة انتهيت فطويت صحيفة الجمهورية وتناولت الأخبار . ما كدنا نصل إلى دمنهور حتى كنت انتهيت من كلمات الأخبار أيضا فطويتها وتناولت مجلة المصور لكنى كنت فى حاجة إلى سيجارة . مددت يدى إلى علبة سجائرى فوجدته يسبقنى ويقدم لى سيجارة . رفضتها بشدة سخيفة تشى بأنى أقطع عليه كل طريق . ويأدب ، وربما خوف أيضا ، تراجع ، لكنه لم يشعل لنفسه سيجارة . بدأت بحق أتضايق من سلوكى معه ، ورأيته يعيد الأهرام إلى الشبكة ، وتمنيت أن يطلب غيرها فلم يفعل . . .

فكرت فى عبث اليوم كله ، وأنه ما كان على أن آتى إلى الإسكندرية أصلا ، لأنه فى مثل هذه الأيام أيضا يمكن أن يسقط المطر . لكنى عدت للكلمات المتقاطعة حتى وصلنا طنطا . .

ــ حضرتك من الإسكندرية ؟.

سألنى باستحياء شديد . أجبت :

ـ فى الأصل . لكنى أعيش فى القاهرة الآن .

ـ مثلى تماما . تصور لقد حضرت إلى الاسكندرية اليوم فقط .

ـ أنا أيضا فعلت ذلك .

عاد وجهه يتألق وقال :

ـ لقد ركبت قطارا لعينا . تحرك من القاهرة فى الثانية ظهراً ليصل الإسكندرية فى السابعة والنصف .

أدركت بحق حجم تعبه . لم يكن لديه غير ساعة يقضى فيها حاجاته . فكرت فى نفسى أنا المترف الذى أكملت الرحلة لمجرد أن أستنشق هواء نقيا . لكنى لم أشأ أن أتقدم أكثر فتناولت صحيفة الأهرام وبدأت أحل كلماتها المتقاطعة .

ـ حضرتك ساكن فين ؟

سألنى . أجبت :

ـ فى امبابة . .

تألق وجهه أكثر .

ـ هل أجد فى امبابه شقة بألف جنيه !

تأملته قليلا . قلت :

ـ لن تجد ذلك فى أى مكان .

سكتنا قليلا . قال :

ـ معك حق .

وعدنا نسكت . وعاد هو يقول :

ـ صعب أن يعيش الرجل فى شقة ملك زوجته أليس كذلك ؟

تحيرت كيف أرد عليه .

ـ أنا أعيش معها فى شقة جميلة جدا .

ظللت صامتا . ورأيته يمد يده دون استئذان هذه المرة ليتناول صحيفة الأخبار . لاحظت أن أصابعه ترتعش وأن عرقا يغطيها حتى يكاد يتبلور فى نقط لامعة . وأشار إلى العناوين الرئيسية الجريدة . وقال وهو يكاد يبكى .

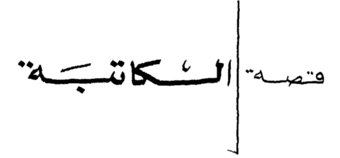
ـ شُفْت ؟

قلت .

ـ شفت . . . . .

الإسكندرية : إبراهيم عبد المجيد

محمد غرناط



لست من الذين يحبّون روائح النساء العبقة ، ولكن كان من المفروض على أن أفتح لها الباب ، وأدعها تدخل بلا أى اعتراض ، شعرها طويل أسود ، عيناها لامعتان . أنفها دقيق صغير . تبدو فى لباسها الأنيق كطالبة جامعية . عرفت من اللقاء الأول أن لها ما يساعدها على النجاح . لكن أوصيتها فقط ألا تبتسم أمامه ، ذلك لأن فمها لا يظهر قبح اتساعه إلاّ فى هذه الحالة . وأضعف الإيمان ، يمكنها أن تستر فمها بكفها حتى لا ينتبه لعيبها .

كانت أمامى فى وضع رائع . تجلس على أريكة واسعة ، متكئة على مرفقها الأيسر، مائلة بصدرها فى نفس الاتجاه ، ، مما جعل زحف مؤخرتها يعلو قليلا عن نصفها الآخر فوق الأريكة . إنه وضع مثير حقا ، ولكنى أخاف أن تفتح زوجتى الباب . هى التى قدّمتها لى يوم الأحد الماضى ، كبنت لإحدى الخادمات الفقيرات ، عرضت علىّ مشكلها وألحّت فى أن أبحث لها عن حل ، أغلقت باب الغرفة . وتركتنى معها على انفراد . ظهرت لى ساذجة سهلة ميسورة برغم نظراتها القلقة ، إذ بمجرد ما أغلقت زوجتى الباب أخذت تستعرض أمامى أشياءها بلا تحفظ . ضبطت أعصابى ، وسألتها إن كانت قد اشتغلت من قبل ، فردّت علىّ قائلة :

- عملت أسبوعاً فى إحدى الشركات
- ولماذا لم تستمرى فى العمل ؟
- وقع لى سوء تفاهم مع أحد المسئولين
- وهل اشتغلت بعمل آخر ؟
- مع أحد المحامين . . فقط .

رأيت قطرات عرق على أنفها . أخرجت على الفور منديلها وجففتها .

سألتها عن مستواها الدراسى ، فقالت إن لها مستوى السنة الخامسة الثانوية . قلت معلّقا :

- مستوى لا بأس به طيب .

طمأنتها ما دامت حاصلة على دبلوم الآلة الكاتبة باللغتين العربية والفرنسية . بدا على وجهها الإحساس بالرضى . رأيت ألوانا قزحية تتراقص فى عينيها ، فلم أتمالك نفسى . أسرعت إلى مكتبى وكتبت خطابا مؤثرا فى حوالى صفحة ونصف ، لصديقى عبد المؤمن ، مفتش اللغة الفرنسية ، ثم وقعته ووضعت أسفل التوقيع الطابع الذى يحمل اسمى . لقد حكى لى مرّة أنه شبع من فتاة تعمل عنده ويريد استبدالها بأخرى ، فكتبت له بأن يطردها حال توصله بالخطاب ويشغل مكانها فاطمة التى تحمله . .

طلبت منّى كأساً ما ، فقمت وأحضرته بارداً . جلست فى مقابلها أرتجف ، أراقب عينيها وشعرها وحركاتها ، زوجتى لا توجد بالبيت . لقد ذهبت رفقة الخادمة لغرض حدثتنى عنه البارحة . ومع هذا ، فإنها تروعنى . الهدوء تام . فاطمة تستفزنى برائحتها . عطر غريب ، وجلسة تبدو معها وقورة . اضطربت أمام ما أظهرته من اتزان . حاولت من جهتى أن أحافظ على توازنى ، وأن أبدو فيما يمنحنى مركزى من قيمة كرئيس لمؤسسة تربوية أشرفت على إدارتها بعد مشاق وتضحيات .

عيناها تتحوّلان ببطء من زاوية لأخرى . تحدق فى المرفأ الزجاجى . آلة التسجيل اليابانية . جهاز التلفزيون . حقيبة الأشغال . الأوراق على ظهر المكتب . أوانى الزهور الاصطناعية تمنيت لو أنها تعمل معى ، لكن لا أعرف ما إذا كانت زوجتى ستقبل . ازداد ارتعاشى . أحسست أنّ الغرفة كذلك ترتعش . كل شىء يميل أمام بصرى ، إلا فاطمة فإنها شامخة فى ثبات أسطورى . تنظر لى ، كأنها تستخفّ بى ، وبالمرتبة التى وصلت إليها بعد أن

أنفقت من أجلها أموالا طائلة . فاتنة حقاً ! لكن سوف تفتح زوجتي الباب بعد لحظات .
اعتدلت فوق الأريكة التي أجلس عليها ، وقلت لها :

- يظهر أن الأمور عادية . كيف . استقبلك الأستاذ عبد المؤمن ؟
ابتسمت وأخفت فمها بحركة خفيفة من يدها . رائع ! إذا كانت قد فعلت هكذا مع صديقنا ، فإنها ستزيد من حظوظ نجاحها . حركت حاجبيها واسترخت على الأريكة ثم نظرت إلى السقف وقالت :

- لم أر الأستاذ عبد المؤمن .
قفزت من مكاني :
- هل كان غائبا ؟ والخطاب ماذا فعلت به ؟
ردّت بهدوء ، وكأنها أدركت اضطرابي :
- الخطاب مازال عندي .

فتحت محفظتها الصغيرة ، وأخرجت منها الخطاب . اختطفته من يدها وأخفيته بسرعة بين أوراقي . حمدت الله على سلامة الخطاب المؤثر الذي كتبته بعبارات قلّما تيسّر لي مثلها :

- هل الأستاذ في مهمة ؟ أو في رخصة مرض ؟
قالت باختصار :
- لا أعرف .

خفضت بصرها للأرض . نظرت إليها وأنا أتعجب من أمرها .
انتظرت حتى رفعت عينيها وسألتها عم تحبّ أن أفعل الآن .
جمعت رجليها . ارتعشت . هل تريد أن تنصرف ؟ تساءلت مع نفسي ، وقلت لها .

- لاتعجلي . اطمئني يا آنسة . إن هناك أملا كبيراً في توظيفك سواء عند الأستاذ عبد المؤمن ، أو عند غيره . أنت لك مؤهلات تفوق التقدير سأتصل هاتفيا بكل من أعرف . سأتصل مباشرة بالأستاذ عبد المؤمن . إنه لا يرفض لي طلبا سأتصل به حالا . لن يرفض اقتراحي . أو . . ربما . . سأحتفظ بك في مؤسستي . .
ضربت بكفي على مائدة أمامي ، وقمت واقفا . ضايقني وجود المائدة ، فدفعتها برجلي وتقدّمت خطوة من فاطمة . وجهها مشع ورائحة العطر تفوح منها . ربما بدأت أحبّ العطر .
سألتها :
- ماذا قالت لك عنه الكاتبة ؟
لم أسمع جواباً منها . أخذت أدور في غرفتي ثم درت حول أريكتها . كانت تتابعني بنظراتها . وقفت على كتفها وتأمّلت شعرها وعنقها انتقلت أمامها ونظرت إليها بخشوع . ثم قلت :
اطمئني يا آنسة : قاطعتني بصوت هازيء

- الكاتبة الحالية أجمل مني فيها يظهر هل أطمئن مع هذا ؟
ضحكت فاطمة دون أن تستر فمها . تجمدت حركتي وفجأة أحسست أن رائحة العطر تختفي . ورائحة أخرى كريهة تنتشر في الغرفة شيئا فشيئا . وخلال لحظات قليلة شعرت أنها تمنعني من التنفس . توقفت فاطمة عن الضحك ، ووقفت دون استئذان ، ثم توجهت إلى الباب وخرجت .

لم أعرف كيف أقاوم هذه الرائحة . ولم أفهم ماذا عملت لي فاطمة لم أتعرض لأي استفزاز يقلق راحتي مثلما تعرضت له اليوم .
دنوت من النافذة . هل كانت تحمل سماً في محفظتها ؟ درت من غرفة لأخرى . وكنت أشم ذات الرائحة . وأستغيث بصمت !!

المغرب : محمد غرناط

قصة

الارتطام بوجه النافذة

محمد المنصور الشقحاء

تتناثر الطريق شظايا وينغرز فى الأعماق ، مصل سموم أخذت عوامله تعسكر داخل الجسم النحيل ، ويعم الكون ظلام دامس سرق حواس الكائنات ، فكان الصمت ، وحل الفراغ الدامى . .

الريح هادئة وأوراق الأشجار الصفراء تقاوم السقوط ، الساعة تشير إلى السابعة صباحا ، نسيم بارد يلذع الأجسام المتحركة فى كل اتجاه ، ومذياع نسى أصحابه إغلاقه قبل النوم يصرخ (غداة غد يتم عقد الاجتماع الثانى للجنة المشكلة لدراسة احتمال فك الاشتباك ودفع الأطراف المتناحرة إلى احترام وقف إطلاق النار وخلق الثقة فى نفوس الأفراد رغم تبادل التصريحات) . محرك العربة يدار ، يضيع صوت المذياع وأنا داخل العربة التى أترقب أن تستعد للانطلاق .

إنها كالعادة تقف فى نافذتها تتأمل الفراغ ، لقد تأكدت مؤخرا أنها تنتظر خروجى كل صباح . أكدّ ذلك تلصصى المستمر للنافذة قبل خروجى أو تأخرى المقصود حتى أرى أثر ذلك عليها . إنها تقف حتى تتحرك العربة وهنا تقوم بإغلاق النافذة دون حركة تذكر .

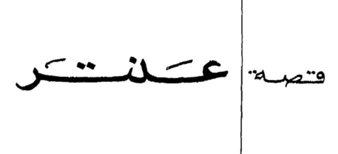
الهم يغترفنى ، أصول سرومية متآكلة تشرنقت فيها نفايات حشرات صغيرة تجاوزت انهيار الزمن فكانت حقائق الزيف المترسمة خطى انهيار الحياة . الهاوية تأخذنى ، تزرع الخوف فى داخلى . إنما صوت غريب يصرخ باسمى ، يدعونى إلى الحذر والتوقف من الانزلاق السريع . الصوت يقترب وأنا أفكر فى مصدره ، أخذت خطواتى تنتظم متداركا الارتطام بالنهاية المجهولة . . الصوت يقترب وظل طويل يعترض طريقى ، حبل متين سوف يشطرنى إلى جزءين ، وإذا بالصوت يمسك بيدى ، وانفرد الظل ليكون وسادة هوائية ، أخذت أتلفت حولى . وإذا بها تقف فى نافذتها تتأمل الفراغ .

أخذت الانفجارات المشعة تحيط بالمكان الذى أقف فيه ، والمبانى تنهار الواحدة تلو الأخرى ، النافذة تتأرجح فى مكانها كصورة داخل برواز كبير معلقة بخيط واه ، أخذت الريح تهزها وهى مازالت واقفة تتأمل الفراغ . الدمار سد الطرقات وانهيار المبانى ، بصمت غطى الفضاء غباره بيننا نهر أحمر اللون أخذ يتكون متجها إلى المنحدر الذى أقف فى نهايته بدون حراك ، والظل الطويل أخذ يتقلص لم يعد له وجود . أخذ صوت النهر يرتفع وهو يدفع أمامه ما استطاع حمله من بقايا ونفايات ، أشعر بالأرض تحتى تهتز ، وسرى البلل فى ملابسى ، شىء ثقيل اصطدم بى ، أخذ يدفعنى إلى ما لا نهاية . تشبثت به حتى أبعده وأبتعد عن طريقه ، كان وجه النافذة ذات الشعر الذهبى والأنف الطويل ، والعيون التى تراقب الفراغ ، اهتز كل شىء فى داخلى وشعرت أننى بحاجة إلى البكاء .

انفلت الوجه من بين يدى مبتعدا متخذا مساره بين الأشياء المندفعة داخل النهر ، أخذت طريقى بعكس النهر ، خطواتى شقت طريقا سهلا إلى قمة الهاوية ، رفعت رأسى متأملا السماء . . مازالت هناك نجوم تتلألأ ، ومازالت هناك نافذة واحدة مضاءة .

الطائف : محمد المنصور الشقحاء

فـــؤاد حجــازى



بعد انتهاء العمل فى العيادة الخارجية ، قرب الواحدة ظهرا ، كنا نجتمع فى قلب الوحدة الصحية ، بجوار «الصوبة» ، نستمتع بأشعة الشمس المتسللة عبر تعريشة من الأغصان الخضراء . نرسل الفراشة لشراء خس ، من غيط قريب ، وفى انتظار أوبتها نسمر بالسخرية من عنتر ، الراقد بالقرب من أقدامنا . مستغرق تماما فى عالم خاص به . ولا تفلح مداعبات ابنتى الصغيرة فى تغيير حالته . وعندما تثقل عليه ، يفتح إحدى عينيه نصف فتحة ، كأنما يرى من الطارق . ثم يغلقها ، دون حركة من مرقده ، أو حتى نبحة كاذبة .

- من ير منظرك المهيب يا عنتر يظن شيخا تحت القبة .
- يا أختى عمرى ما سمعته نبح أبدا .
- مسكين . . عازب . .

عندما حضرت إلى الوحدة ، بعثت رؤيته رعبا فى صدرى . . كنت أغادر سكن الممرضات فى غبشة المساء ، لطلب ولادة عاجل . وعند نهاية السلم ، غاصت قدماى فى لحم طرى .

صرخت .

ابتعد عن طريقى ، كأنه أحس بخطئه لاستلقائه فى هذا المكان ، ولم تصدر عنه أدنى بادرة غضب . ومع ذلك ظللت لا آمن جانبه ، إلى أن رأيت ابنتى ، وهى تلعب ، وتثب فوق عنتر المستلقى . أوشكت أن أسقط فى إغماءة ، وقد أيقنت أنه نهشها . أفقت على ضحكات زميلاتى ، وجاءنى صوت إحداهن :

- أنت لا تعرفين عنتر جيدا .

بعدها تعودت رؤية ابنتى تركب فوق ظهره ، وأحيانا تشده من ذيله ، وهو يتحملها صابرا دون تذمر .

وعندما تزورنا زميلة لأول مرة ، ندفع بها فى طريق عنتر . وتتصاعد ضحكاتنا من الفزع والاضطراب اللذين ينتابانها . وبعد أن تهدأ نحكى لها عن خنوعه واستسلامه العجيبين .

وفى إحدى الليالى ، عند انتصافها ، سمعنا نداء أشبه بالاستغاثة ، أسفل نافذة سكن الممرضات .

- يا ست الريسة . . حالة مستعجلة !

تخابثت البنات ، ولم ترد إحداهن . بعد قليل رفعت واحدة الغطاء عن رأسها وقالت :

- دورك يا أبلة نفيسة .

قاومتُ الكسل والبرد ونهضت . ارتديت المريلة ، ووضعت معطفى فوقها .

حبكت الغطاء حول جسد ابنتى ، وأوصيتهنّ بها .

لو كانت الفراشة هنا . دائما تغيب المجرمة عندما نحتاجها . فهى من أهل القرية . وعندما يتقدم الليل دون طلبات ولادة أو عيادة ، تختفى كحجر ألقى فى ترعة . رجوت الخفير :

- لا أستطيع ترك الوحدة . معك صاحب البلاغ .
تلفتنا حولنا . ابتلعته الظلمة .

وصف الخفير مكان البيت ، وطمأنني بأنني سأجد صاحب البلاغ فى الطريق . ثم قال ضاحكا :
- معك عنتر . . .

ولحظت فجأة أنه يقف بجوارى . وعجبت . كيف لم أنتبه لوجوده من قبل . لمحت عينيه تلمعان فى الظلام . ولأول مرة أتبين لونهما . خضراوان تشعان بريقا كالفسفور . ولم أجد فائدة من الكلام ، سوى إضاعة الوقت ، وهناك امرأة تعانى .

حملت الحقيبة بالأدوات اللازمة ، وقلت فى سرى : ما جدواك يا عنتر ؟ . ثم أقنعت نفسى بأنه (نوَس) .

تبعنى عنتر . حاذانى بعد أن غادرنا الوحدة ، ولفنا ظلام كثيف . اقتربنا من جسر يقع فى جانب من الطريق . وكان قلبى يسرع فى دقاته كلما مررت به ليلا . ولم أجد سببا مقنعا . هل أخشى تربص اللصوص بجانبه كما يزعمون ؟ هل يرجع ذلك لغموض المكان وإبهامه . . ؟ المهم أننى فى كل مرة تخطيت الجسر شعرت بأنفاسى تنطلق فى ارتياح .

تخطيت الجسر . عدة خطوات ، وفوجئت بعنتر يقفز أمامى . بان ناباه ، وزام فى غضب . اضطربت قليلا . وبعد أن تمالكت نفسى ، تبينت ذئبين أو ثلاثة ، لا أدرى بالضبط ، بانت أنيابهم ، واشتعلت عيونهم فى الظلام . نظرت خلفى بسرعة . أيقنت استحالة العودة . وكأنما انغرزت قدماى فى الأرض الطينية ، لم أستطع الجرى إلى الأمام .

قفز عنتر عدة مرات ، بخفة ، وانطلق نباحه عاليا .
«يارب يسمعه رجل . . أو حتى كلب . .»
لفنا الصمت ، وأدركت أن أحدا لن يهتم لنباح كلب فى ليل الريف .

دار عنتر حولى . وقف متحفزا . أصدر صوتا سابت له ركبتى . والبنات راقدات فى دفء ودعة .

ابنتى لا تدرى عنى شيئا . وامرأة تصرخ فى انتظار من يولدها . كشف عنتر عن نابيه . ارتجف جسدى ، وأيقنت أن عراكا ضاريا سينشب .

ووضح من تحفز عنتر ونظراته أنه لا يتوقع منى أى تصرف . فجأة قفز فى مواجهة غريم . أصوات غريبة ، زمجرة مختلطة ، وعراك دموى . تمرغا فى الأرض الموحلة .

لم أكد أعثر على نفسى حتى رأيته يقفز نحو غريم آخر . زمجرة مخيفة وصراع عنيف ، ونهش فى أعضاء الجسدين .

من خلال اضطرابى وجدتنى أجرى . . وأجرى . . فى الطريق إلى القرية ببلادة وذهول ، ساعدت فى عملية الولادة . بعد أن اطمأنوا على الوالدة والمولود ، وكأنما لم يلحظوا شرود ذهنى من قبل ، سألونى .

رافقنى بعضهم فى الطريق إلى الوحدة . بحثاً عن عنتر ، لنرى ما ألم به ، دون جدوى .

وفى الصباح ، وبينما أتمم إجراءات قيد المولود ، طلب منى أبوه أن أسجله باسم عنتر .

لم أكد أفرغ حتى أسرعت للبحث عنه فى جنبات الوحدة . فى ركن منزو رقد ، وآثار الدماء على وجهه . فقد إحدى عينيه . قدم أمامية مصابة بكسر وتمزق . جراح متناثرة فى بطنه وضلوعه . مددت يدى أفحص جراحه . زام بصوت خافت . فتح عينيه ببطء . شملنى بنظرة ، وكأنما اطمأن على شىء كان يقلقه ، أغمض عينيه ثانية . ذهبت إلى البنات ، لنفعل شيئا من أجله .

وعندما عدنا . . علا وجوهنا أسى عميق . وجمنا ولم نستطع الكلام .

المنصورة : فؤاد حجازى

علـى عبـيـد

قصة حوار منتصف الليل

مازال يتساقط بحدة . . أعبر الميدان .

يطالعنى شارع الشيخ قمر . . تحتوينى موجة برد . . أجرى ، على الطوار الأيسر شجرتان غير مورقتين . . الشجرتان ترتجفان . . أعبر إلى الطوار الأيمن ، ألمحُ السماء . . ليست صافية . . مظلمة . الشارع خال إلاّ من صوت إيقاع المطر وهو يصطدم بالأسفلت . الإيقاع تزداد حدته .

ضوء مباغت ، يكشف الضوء عن بركة ماء جوار حافة الطوار ، الضوء لعربة تمرق كالبرق . .

يختفى الضوء . . أجرى . . أدخل من الباب الحديدى الصدىء الضخم ، أصعد أولى درجات السلم .

يدب فى قلبى رعب من شىء مجهول،أحسُّه وأخشاه دون أن أعرف كنهه . . أنفلت من الرعب ومن البرد والمجهول .

أخطف الدرج فى رعدة ، أضع المفتاح الصغير الأصفر فى ثقب الباب ، ينفتح . .

أحاول أن أتبين فى الظلمة الأشياء التى أتبينها كل مساء .

الأنفاس الرتيبة غير المنتظمة ، تمتمات العجوز الأم . .

تكف الأم عن التمتمة عندما تحس وقع قدمىَّ على أرض الصالة . .

الصالة خالية إلا من الظلمة وسقط المتاع .

أدخلُ ، أتحسسُ الحائط بأصابع يدى اليمنى ، أضغط زراً كهربياً . .

تضاء الغرفة التى تطل على الشارع

ــ أجئت يا ولدى ؟

ــ نعم يا أمى

ــ الحمد لله

ــ أأيقظتك ؟

ــ لا . . كنت قلقة .

أزعم أننى أعرف جيداً ما يقلقها . لذلك لم أسألها . بل أروح أخلع ملابسى ، أضعها على الكنبة ، ألمحها ، يتأكد لى أنها رثة . . والكنبة أيضاً . بسرعة أرتدى جلباباً من الكستور الرخيص ، أقترب من سريرى ، أجلس على طرفه . وبسرعة تمسح عيناى الذابلتان

« وجهين لطفلتين نائمتين جوار أمى على سرير خشبى » الطفلتان حفرت كل منها اسمها بشكل بدائى وبمسمار على خشب السرير . . أجل بمسمار . . هكذا قالت لى أمى ، وقد ضربتها يومها على ذلك ، هكذا قالت »

« جدراناً مطلية بالزيت ، تنتشر عليها بقع سوداء »

« أرضاً متربة يستر بعضاً منها حصير باهت من البلاستيك » تخطف عيناى المتعبتان الكلمات المحفورة على خشب سرير البنتين .

تقف على الكلمات

« إيناس »

« هبة »

يجتاحنى لثوان فرح عذب

لثوان يتأكد لى أن لوجودى معنى ما . .

تسألنى أمى :

ــ أأحضر لك شيئاً تأكله ؟

أسألها :

ــ هل أكلت البنتان ؟

ــ نعم وشبعتا

تصمت لثوان : تستطرد : إن بنتيك تتعبانى كثيراً

تصمت مرة أخرى . . تضيف : صحتى لم تعد تساعدنى عليهما . . أتنهد رغماً منى . . بعد لحظة أطفىء نور الغرفة بعد لحظة أخرى أقف ، أقترب من باب « البلكونة » تنزلق قدماى داخلها أطل برأسى .

فى الليل يبدو شارعنا فسيحاً . . شارعنا والميدان . . فسيحان . . خاليان من العربات والناس ، أود لو أقف فى الميدان ، لو أصرخ كل ما بداخلى لو أتحرر منه ، لو أنثره فى الميدان والعتمة ليصعد للسماء حبى النظيف ، أحلامى البسيطة ، رجاءاتى الخائبة . . حبى الذى لم يثمر فى الأرض أبداً .

أحلامى الضائعة دوماً .

رجاءاتى التى لم تكن تساوى عندها شيئاً . .

أقرر أن أهبط إلى الشارع والميدان برغم البرد .

أعتدل . . أطل برأسى لثوان ، أسمع أمى تنادينى من جوف الغرفة :

« أدخل يا ولدى . . أدخل وأغلق علينا الباب » .

أعود ثانية للغرفة ، أسمع صوت الطفلتين ، صوت نومهما وهما فى حضن أمى .

سريرى يلاصق سريرهن . .

كأنى أحدث نفسى أقول : « الفراش بارد »

وكأنها تحدث نفسها تقول : « البنتان فى حضنى ، البنتان دافئتان » .

الصمت يملأ جو الغرفة ، مرة أخرى كأنها تريد أن تبدد الصمت تقول :

« كأنى أخرجتهما من حشاى »

أقول :

ــ وكأنى أتذكر لحظة الانفصال

ــ لعنة الله عليها

ــ كان الجو بارداً . . كنا فى أول الليل

ــ ورمت لك بنتيها

ــ نعم

ــ أهى أخطأت فعلاً ؟ تقول جارتنا إنها كانت تمارس الخيانة

ــ حقيقة لم أرها

ــ أو يرى الرجل زوجته . . ! إن ذلك يتم كالاكتشاف وزوجتك كانت تكرهك يا ولدى . .

ــ كيف عرفت ؟

ــ هى قالت لأختك يوماً ، وسألتها أختك لماذا تعيشين معه ؟

قالت بكبرياء أولاد الكلاب من قال إن هذه حياة ! . .

تصمت أمى للحظة . . ينتابنى حزن . . أحاول أن أهرب من كلامها فى الخيانة :

ــ سأحكى لك عن الانفصال . . إننى أتذكر . . أتذكره جيداً برغم السنوات الخمس الماضية . .

وأروح أحكى لأمى بصوت خفيض . . خفيض كالهمس . . تنام . . تملؤنى الرغبة فى أن أهبط للشارع والميدان . . أن أصرخ . . لكن المطر مازال يتساقط بحدة . .

القاهرة : على عيد



د. أحمد كامل

قصة: اللعب بالنار!

كبر الأولاد .. ماتت زوجتى .. أصبحت وحدى .

اعتزلت العمل قبل أن أبلغ الستين .. (سوّيت معاشى) .

مارست أمراض المشيب ، لكنى أحس بحيوية ونشاط ورغبة فى بدء حياة جديدة أكثر انسجاماً مع طبيعتى ، وأقدر على الاتصال (الحر) بالآخرين .

ظاهر أمرى الصرامة والجد ، اكتسبته من طريقة التعليم ، ومن طبيعة الوظيفة ، ومن وراء هذا الظاهر روح مرحة ودود تأنس إلى اللهو والمزاح ، وتختلق أسباب التعبير المقنعة المقنِعة ، مما يرسم علامات استفهام رقيقة على وجوه المخالطين .

حين أعلنت تفكيرى فى افتتاح (مكتبة) تبيع الأدوات المدرسية والخردوات التى تلبّى حاجات ربات البيوت والأولاد ـ اتسعت علامات الاستفهام ، وتحجرت فى رءوس أولادى ، وتفجرت احتجاجات ومناورات .

ما كان شيء ليحول دون ما أردت ، البيت بيتى ، والمال مالى ، ولا سبيل للحجْر على تصرفاتى .

تعرفت إلى نماذج مختلفة من النساء ، كن أكثر المترددات تودُّدا ، أوكانت لهن رغبة فى معرفة السر وراء اختيارى هذا العمل الذى لا يتناسب مع مكانتى الاجتماعية وثقافتى التى يمكن توظيفها فى أعمال كثيرة تدرّ دخلاً أكبر وتحقق طموحات أرقى .

نسيت أن أقول إنى على حظ من الوسامة .

كان الحديث يأخذ مجالات لا تؤذن بها بداياته ، ربما كان السبب أنى بعيد من سوء الظن ، وأنى أحسن الإصغاء ، وأنى أشعر محدثى بالاستمتاع بما يقول .

تولدت عندى رغبة فى تطوير هذه الأحاديث لكى تخدم هدفاً (علميا) .

لاحظت أن الأحاديث يغلب عليها جانب الشكوى : من الغلاء ، من استغلال الناس للناس ، من انتشار الجريمة ، من تربية الأولاد ، من المدرسين .

سجل حافل من الأمراض الاجتماعية والسياسية والاقتصادية تتخذ منه المرأة وسيلة لتبادل المعرفة وتكوين علاقات .

لو أنك وضعت إصبعاً ناعمة فى مجرى هذه الأحاديث لأمكن تطويعها وتلوينها ، والتحرك بها فى الإطار الذى تريد ، دون مشقة ، ودون أن تثير شبهة .

كنت قد سمعت أن المرأة نار ، دخانها كثير ، لا تأمن أن تتركها مشتعلة ، ولا يطفئها إلا الماء .

حكم ظالم ، لأنه يتناول بعض الظواهر ، ويترك جوانب أخرى تقوم بها الحياة .

النار نور ، ودفء ، وسلاح ، بدونها لا ينضج طعام ، ولا تُشكّل المعادن ، ولا تنشأ المعامل والمختبرات .

ثم إن النار اليوم بلا دخان ؛ بفضل المنتوجات البترولية ، ويمكن التحكم فيها عن طريق الأجهزة المنزلية الحديثة .

قد نتحدث عن انفجار الأنابيب ، أو عن صعوبة الحصول عليها .

وقد نتحدث عن المذاق الخاص لأطعمة النار النباتية .

على أى حال ، فالأمان أيسر مع الأجهزة الحديثة والمرأة العصرية ، إذا كنت تعيش بروح العصر ، وبثقافة العصر .

من الخطأ أن نتعامل مع الأجهزة الحديثة بأخلاقيات قديمة ، وممارسات متوارثة .

هذه المرأة التى تتمتع بالمعرفة العصرية ، وتتعامل مع الأجهزة العصرية ، فى البيت ، وفى الشارع ، وفى المصنع ، كيف تتعامل معها كما كان يفعل الآباء والأجداد ؟

مازال الرجل ، أو أكثر الرجال فى بلادنا ، يعيشون الحياة (الخاصة) بنفس الطريقة التى عاشها الأسلاف منذ ألف عام ، أو منذ كانت هذه الحياة .

بل إن هذه الحياة (الخاصة) مازالت العادات والتقاليد البالية تكتنفها ، وتشوه معالمها .

من هنا لم تكن صعوبة ما فى الوصول بالحديث إلى ما لا تبوح به المرأة لزوجها ، وهل تخفى المرأة إلا على زوجها ؟ !

المهم أن تكون موضع ثقة لتصبح وعاء جديداً تخزن فيه المرأة أسرارها . من طبيعة المرأة أنها تحب الانتفاع بالأوعية الجديدة ، كما أنها تحب أن تكون وعاء جديداً .

وكان أن انتفعت بمعلومات هذه فى كشف مغاليق تلك ، وأنا حريص كل الحرص على ألا تتمزق الخيوط فى النسيج أو تتعقد .

صار النسيج رداء أغرى بلبسه .

نسيت أنى بلغت مرحلة (الهشيم) ، وأن النار ترعى فى الهشيم بألسنة حداد .

قالت : كأنك تدعونى إلى نفسك .

قلت لنفسى : إنها حية تسعى .

قالت : الخبرة تزيد الطبيعة قوة .

قلت لنفسى : إنها حية تسعى .

قالت : ولمَ لا أدعوك إلى نفسى ؟

قلت لنفسى : أضغط على صمام الأمان .

. . . .

جعلت أبحث عن الصمام دون جدوى ! !

د. أحمد كامل

ميسلون هادى

قصة: كانت هناك امرأة

قبل الساعة التاسعة بدقائق . . دخل علينا « أبو جاسم » حاجب دائرتنا وتوجه كعادته عند دخول الغرفة إلى « محمود » زميلى فى العمل أو على وجه الدقة التى يقتضيها السلم الوظيفى : رئيس الشعبة التى أعمل فيها ، ناوله رزمة البريد ثم دفع لى بواحدة أخرى وخرج . وانكببت على المعاملات أفرزها وأؤشر بعضها بالقلم الأحمر ، وأدون على بعضها ما يجب أن يُتخذ بشأنها من إجراء . . نظرت إلى « محمود » فرأيته يلقى ظهره إلى الوراء ويرفع نظارته السوداء الثقيلة عن عينيه ويضعها فوق كومة الأوراق الموجودة على مكتبه . . كان غارقاً فى الصمت وهو يتخذ جلسته المعهودة تلك عندما يريد إراحة نفسه بين تحرير كتاب رسمى وآخر . وقلت لنفسى « ما أحكم مغاليق الكلام عند هذا الرجل ! » فهو لا يفتح فمه بالكلام إلا على مضض . . حتى كنت أشفق عليه من عناء الإجابة عندما يراجعه أحد باستفسار ما أو أسأله أنا عن فحوى كتاب رسمى . . وقد أيقنت منذ اليوم الأول الذى استلمت فيه عملى فى شعبة الأوراق كيف يمكن للكلام أن يكون عبئاً ثقيلاً لا يحتمله من كان مثل « محمود عبد الرازق » زميلى فى الغرفة وفى الصمت المقدس الذى لم أختره يوماً ولكنى ارتضيته مكرهاً .

مددت يدى إلى الدرج الأوسط للمكتب وأخرجت الظرف الأسمر الصغير ثم استرقت نظرة إلى محتوياته : ــ المشط الصغير . . والدبوس الأزرق . . والزر الأبيض . . وقنينة العطر الفارغة . . والفص اللازوردى ــ وتذكرت اليوم الأول الذى باشرت فيه وظيفتى فى تلك الغرفة ، ومع ذلك الرجل الذى تحايلت وناورت من أجل أن أحصل منه على جواب شافٍ لسؤالى ولكن دون جدوى . .

كانت القصة قد ابتدأت منذ أن جلست على مقعدى هذا وأخذت أفتح أدراج المكتب الفارغة لأضع فيها أوراقى وحاجاتى . . لم ينظر هو إلى قطّ ، ولا سألنى ان كنت أحتاج شيئا أو تعوزنى مساعدة . . كل الذى فعله هو أنه رحب بى بكلمات مقتضبة ثم ألقى بظهره إلى الوراء ، وآل كل شىء بعد ذلك إلى الصمت المطبق . . أما أنا فقد وجدت نفسى مسؤولاً عن فعل شىء ما لقطع دابر ذلك الصمت اللعين ، فأخذت أتنحنح تارة وأسعل تارة أخرى ، وأقول كلمة تعجب أو جملة لا معنى لها فيخرج صوتى متحشرجاً وينبجس فى داخلى شعور بالندم لأنى تكلّمت حتى كففت عن ذلك كله وانهمكت أنظف الأدراج الفارغة وأعيد ترتيبها . . كان ثمة رقائق خشبية خلّفتها مبراة الأقلام . . وعلبة دبابيس مستعملة . . ومسطرة مكسورة . . ووصولات قديمة مزقتها ورميتها فى سلة المهملات بعد أن قرأت الاسم المثبت على بعضها : « سعاد أحمد الحكيم » وقلت لنفسى « هذا يفسر وجود المشط الصغير تحت الورق الذى يبطن جوف الدرج الأوسط » . . ثم وضعت المشط على المكتب ورفعت نظرى إلى السيد « محمود » فرأيته وهو يحرك مفتاح المروحة وسمعت طقتين متتاليتين ثم قلت له وأنا أفرش يدى على طولها حتى لا تتطاير الأوراق من أمامى :

ــ من كان يجلس قبلى على هذا المكتب ؟

فالتفت إلى ولم أستطع أن أميز من خلف نظارته الداكنة إن كان ينظر إلى وجهى أو إلى مكان آخر . . ثم قال :

ـ لا أدرى . . فانا قد باشرت العمل فى هذه الشعبة قبلك بأيام ، وكان مكتبك فارغاً حينئذ .

وهممت بإطلاق كلمة تعجب لمعرفتى بأمر انتقاله إلى الشعبة مؤخراً أردت بها حثه على المضى فى الكلام . . ولكنه حمل مسوّدات الكتب الرسمية التى حررها وخرج . . وما أظنه فعل ذلك إلا ليتخلص من امتداد الحوار بيننا . . ولعله فكّر مع نفسه إنه لمن سوء حظه لذلك اليوم ألا يجدوا مكاناً آخر ، يداوم فيه موظف جديد فى يومه الأول ، سوى ذلك المكتب الذى يقاسمه الغرفة وأعصابه منذ الصباح وحتى الظهيرة .

والتفت إليه وهو يخرج فرأيته يتوجه إلى غرفة الطابعة غير عابىء بمن حوله على الإطلاق . . وعدت أنا إلى أدراجى أرتبها وأنظفها . . وأثارتنى أشياء أخرى وجدتها بين طيات الأوراق المغلّفة للأدراج : دبوس شعر أزرق . . وزر قميص أبيض . . وإبرة خياطة وقنينة عطر فارغة . . وكيس أسمر فارغ مكتوب عليه بخط جميل أسماء مؤنثة ومذكرة تقابلها مواعيد وأرقام رجحت أنها تعود إلى اشتراك تلك الأسماء بسلفة شهرية . . وبحثت عن اسمها بين الأسماء فوجدته يحمل الرقم الثامن وقد كتب أمامه « آب : ٢٥ » ثم وجدت كيساً آخر من النايلون ظننته فارغاً فى البداية وكدت أرميه مع الوصولات الممزقة إلى سلة المهملات ، ولكنى سرعان ما اكتشفت ، بعد أن ارتطمت أصابعى بشىء صغير صلب مخبأ بداخله ، أنه كان يحتوى على فص مستطيل أزرق يوهم أول الأمر أنه من اللازورد الطبيعى ، ولكن خفة وزنه ونعومة ملمسه سرعان ما دلتنى على أنه تقليد متقن للحجر الكريم . . كان شيئاً صغيراً فى غاية الجمال . . لم يكن أكبر من حبة اللوز ولا أثقل منها . . ولكن زرقته الموشاة بعروق سوداء صغيرة كانت تضفى عليه رونقاً خاصاً ومتميزاً . . وقلت لنفسى :

« يبدو أن سعاد هذه ذات ذوق رفيع »

ووضعت الفص مع باقى الأشياء التى وجدتها ، المشط والدبوس الأزرق والزر الأبيض وابرة الخياطة والقنينة الفارغة ، على المنضدة ورحت أفحصها بإمعان . . قلبت المشط بين أصابعى ورسمت برأس الإبرة مربعاً على شكل نافذة فوق سطح المكتب الجلدى . وقربت القنينة الفارغة من أنفى وتنفست بعمق ، أغمضت عينى وأنا أعب من رائحة القرنفل المنبعثة من تلك الزجاجة الجميلة المزينة بشريط ذهبى رفيع . .

أعدت الزجاجة إلى مكانها . . فرأيت « محمود » يدخل إلى الغرفة ويتوجه إلى منضدته . . ولم يلتفت هو باتجاهى ولكنى أحسست أنه ينظر إلى من خلف نظارته السوداء ، وأنه ربما كان قد دفع بحدقتيه إلى أقصى اليمين من أجل أن ينظر إلى دون أن يلتفت . . فلملمت الأشياء الصغيرة من أمامى ووضعتها فى الظرف الأسمر ذى الأسماء وأعدته فى الدرج . ورحت أرتب أشيائى فى محلها بعد أن عدلت عن قرارى بأن أستبدل بالأوراق القديمة المبطنة للأدراج أخرى جديدة ونظيفة .

***

ومنذ ذلك اليوم أخذت أرسم لسعاد أحمد الحكيم فى مخيلتى صورة تلائم الأشياء التى وجدتها فى الدرج ، فقد كنت دائماً أظن بوجود علاقة حميمة بين الوسامة ورهافة الحس وبين الاعتناء بالخصوصيات واقتناء الأشياء الجميلة . وقلت لنفسى « يشير الدبوس إلى أن شعرها طويل . . وقنينة العطر إلى أنها أنيقة والمشط إلى أنها جميلة . . أما ظرف السلفة وإبرة الخياطة فلربما يرجحان أنها متزوجة ! وكان على فى اليوم التالى أن أناور وأتحايل من أجل إعادة السؤال الذى طرحته على محمود فى اليوم الماضى بطريقة أخرى عسى أن أحظى منه هذه المرة بالجواب . . وتظاهرت أمامه برغبتى فى معرفة أوليات بعض المعاملات المستجدة على . وتجرأت وسألته .

ـ ألا تعرف أين ذهب الموظف الذى سبقنى ؟

فرفع إلى نظارته السوداء ، وأنا لا أعرف أين ينظر بالضبط ، وقال باقتضاب :

ـ لا أدرى . اسأل الذاتية .

فقلت لنفسى « حسن إذن . أغلق فى وجهى بابه . وفتح لى باباً آخر ! »

وكنت أحياناً أفتح الادراج من أجل أمر ما فأتوقف قليلاً قبل أن أغلقها لأجيل النظر فى الورق القديم الذى يبطنها . . كان لونه الوردى قد بهت قليلاً ، والشخبطات التى عليه قد حال حبرها . . وكنت أحاول قراءة تلك الشخبطات : بعضها أرقام تلفونات وبعضها خربشات من ذلك النوع الذى يكتب أثناء الاتصالات الهاتفية « . . ألو . . هاى وين . . أى ميخالف . . لا ماكو . . هوة آنى . . دقيقة » وكلمات أخرى كثيرة ومتفرقة لا تكون مع بعضها جملاً تفيد ولا ترضى فضولى لمعرفة الكثير عن تلك الآنسة . . أو السيدة . . التى تركت لى ، وكأنما عن عمد ، كلماتها وأشياءها وسورة الفضول التى تلبستنى منذ اللحظة التى وقعت فيها عينى على الفص اللازوردى الصغير .

وكان يخيل لى أحياناً أن « محمود » يعرف شيئاً ويخفيه عنى

وقلت لنفسي « لن أسأله ثانية عن الموضوع » ، حتى لا أدعه يظن أن الأمر يشغلني أو يهمني أساساً . . ولم تكن علاقاتي مع أحد من موظفي الذاتية أو غير الذاتية قد توطدت بالشكل الذي يتيح لي أن أسأل عنها دون تردد . . وظلت أشياؤها محفوظة في الظرف الأسمر داخل الدرج . . أفتحها أحياناً وأقلبها ثم أعيدها إلى مكانها فأحس أن « محمود » يدفع ، ومن خلف نظارته الداكنة ، حدقتيه إلى أعلى من أجل أن ينظر إلى دون أن يرفع رأسه . وتزداد حماستي أحياناً للسؤال عنها فأتفرس في وجوه فتيات الدائرة وأقول لنفسي :

« إحداهن هي سعاد ! »

ثم ما يلبث العمل أن يلفني في دوامته ويملأ يميني بغبار الأضابير وهباء الأوراق فتفتر حماستي حتى أستخف به وأكاد أنساه . .

***

وكان على أن أفترض أن سعاد تلك التي كانت تجلس على الكرسي الذي أجلس عليه وتضع منكبيها حيث أضع منكبي كل يوم قد غادرت هذه الدائرة إلى مكان آخر . . وإلاّ لقال عنها « محمود » شيئا ما بالتأكيد أو لسمعت عن اسمها في هذه الشعبة أو تلك .

وكنت أحس أحياناً ، أو هكذا كنت أحاول إقناع نفسي ، أن ذلك الفص الأزرق الذي يعود إليها لابد أن يكون شيئا عزيزاً عليها تحتفظ به لسبب ما ونسيته لسبب ما أيضاً . . ولا بد أنها ستتذكره يوماً ما فتأتي للسؤال عنه واسترجاعه . . حتى إني وجدت فيه مبرراً كافياً للسؤال عنها بحجة الرغبة في إعادته إليها . . وفكرت بأن أبدي هذه الرغبة أمام « محمود » بالرغم من قراري السابق بعد . بألاّ أفتح الموضوع أمامه مرة أخرى . وفعلاً أخرجت الفص ذات يوم من الظرف وقلبته بين أصابعي ورسمت على وجهي تعبيراً هو خليط من الحيرة والإعجاب ، وأنا أفترض أنه ينظر إلى من خلف نظارته الداكنة دون أن يرفع رأسه . وقبل أن أفتح فمي بالسؤال نهض هو وحمل كومة الأوراق التي أمامه ومضى إلى غرفة الطابعة تاركاً لي الخجل والندم اللذين انتاباني لفشل تلك المحاولة وجعلاني أتحاشى النظر إليه أو محادثته طيلة ذلك اليوم . . واليوم الذي تلاه أيضاً . ولكن الخجل الذي أحسست به طوال تلك الفترة سرعان ما تخلى عن مكانه ليفسح مجالاً للفضول الأصلي لكي يتقد وتتوهج جمرته من جديد « وقلت لنفسي » ما دام « محمود » لا يريد إجابة سؤالي ، أو هو لا يمتلك الإجابة أصلاً ، فلأسأل أحداً آخر ! »

وكان « سمير » موظف العلاقات هو ثاني من تجرأت على فتح الموضوع معه . . فقد قلت له بعد ذلك اليوم بأسابيع وأنا أحاول أن أجعل سؤالي طبيعياً ومن باب الدردشة وادعاء التذمر من كثرة العمل وسوء تنظيمه :

ــ أتعلم من هو الموظف الذي كان يعمل قبلي في الشعبة ؟ وإذا كان « محمود » قد أوصد بابه دوني واكتفى فإن « سمير » موظف العلاقات هذا قد أوصد كل الأبواب ولم يترك حتى لنسمة عابرة مجالاً للدخول . قال :

ــ موظفو دائرتنا . . لم يداوموا في هذه البناية إلا منذ ثلاثة أشهر بدلاً من أحد أقسام الديوان الذي تم نقله بأكمله إلى بناية أخرى ، لضيق المكان . وربما يكون الموظف الذي سبقك قد ذهب معهم .

وتعللت بالفص الأزرق الذي أريد إعادته وقلت :

ــ ولكن خلال هذه الأشهر . . ألم يكن يشغل المكتب أحد ؟ ثم أخذت أتمتم ببضع كلمات عن شيء لونه أزرق وربما يكون ثميناً . فقال :

ــ لقد سبق لي مراجعة شعبتكم مرات . . قبل مجيئك ومجيء « محمود » وقد كانت هناك فعلاً فتاة تداوم فيها ، على ما أتذكر ، فرحت أتطلع إليه كتلميذ ينتظر بفارغ الصبر دوره في امتحان شفوي وأردف هو :

ــ ولكنها كانت ، وعلى ما أتذكر ، تجلس على مكتب « محمود » . . أما مكتبك . . فقد كان يشغله ، وعلى ما أتذكر ، موظف كبير السن . . أظنه ، ولا كتمال خدمته القانونية ، قد أحيل على التقاعد ثم رأيت جملته الأخيرة تخرج من فمه كما لو كانت نتيجة امتحان نهائي . .

ــ تأكد من الذاتية على أية حال . .

ولكني لم أجرؤ على ذلك على الإطلاق . . وكنت بين الحين والآخر أفتح الدرج وأخرج الظرف الأسمر وأتطلع إلى محتوياته فينظر إلى « محمود » من خلف نظارته الداكنة دون أن يلتفت أو يرفع رأسه وأصبح ذلك الظرف يلازمني مثل الكثير من الأشياء التي لا نستطيع نفيها بالرغم من أنها لا تلزمنا في شيء . وأوصدت دون الموضوع بابي أيضاً ولم أعد أسأل عنه أحداً . . . ولكني كنت كلما رأيت فتاة تدخل إلى الغرفة أظن أنها ستأتي لتحييني بصوت رقيق وتقول لي :

ــ أنا سعاد .

فتدير رأسي ورأس « محمود » وتفتح أمامي كل الأبواب التي أوصدت دوني . . . وتملأ الجو برائحة القرنفل .

بغداد : ميسلون هادي

نعمات البحيرى

قصة: وجهك وأطفالى وأغصان الزيتون

كانت الأيام تمر ولا من رادع للملل القاسى الذى يشطرنى نصفين .

فى البيت يطاردنى وجه الأب القاسى البخيل أن أتحرر من إسار أوراقى وكتب التاريخ المزحومة بها غرفتى ، فهى فى عرفه لا تطعم حتى الخبز حافا . يحاصرنى صوته فأهب مذعورة من بين جدران الغرفة الباردة ونصيحته بأن أتعلم لغة أوربية الأجدى لى وله .

وفى المدرسة تطالعنى وجوه تلميذاتى الصغيرات بثياب زاهية وشرائط للشعر المسترسل فى خجل وعيون خائفة ، هن ينصتن وأنا أسكب فى آذانهن دروس التاريخ ، ويحول بينى وبينهن الضجيج الآتى من الشارع ، رغم الضجيج رحت أخطر مزهوة بجدتى إيزيس ، فأزهرت عيونهن وأخذتنا جميعا الصحوة حتى أتانا رنين الجرس فانفرطت صفوف التليمذات وأنا بينهن .

فى الشارع ترافقنى حقيبتى وكتب التاريخ فأجوس كالمنومة بين السائرين ، تحتك بى أكتافهم ، أرفع رأسى عاليا نحو العمارات القديمة فى شوارع وسط القاهرة وأتذكر أنها المرة الأولى التى أرى فيها وجه البيوت على الجانبين بالطراز الأوربى القديم ، فيطل على وجه نابليون المهزوم ووجه كليبر المقتول ، برغم خطواتى الثقيلة شعرت أن الوجوه المهزومة والمقتولة تسوقنى نحو النهر الذى خبّرتنى أمى يوما أنها ألقت بخلاصى فيه يوم ولدت ، فعشقت النهر عشق بحثى الدءوب عن الخلاص ، وفى الطريق رافقنى وجه جدتى « إيزيس » وهى تبحث عن مزق جسد الحبيب الذى لم يرحل بعد .

وعند النهر تخرس الأصوات كلها ولا يبقى إلا صوتك مُفعما بالنداء فأبحث عن صاحب الصوت فأرى مثل وجهك يمتشق. موجة آتية من بعيد . كان الرأس وحده يطفو فوق وجه النهر ، فتشت بين ثنايا الوجه فرأيتك ، هللت معى أزاهير الشاطىء . . . أستميحك عذرا يا سيدى فقد تعريت اليوم من أوراقى لكننى حين رأيت وجهك وأزهرت الشمس التى لم تنوه عن ظهورها حيث بدت موجة البرد عاتية منذ الصباح ، هرولت إلى أحد الجالسين مثلى فى توحد أرجوه أن يدثر غُربى بورقة أخاطبك فيها . تشرق الشمس وتغرب فى اللحظة الواحدة عشرات المرات ، وتحاصرنى العمارات الجديدة ، تطفر عينى بدمع أسمته أمى دمع الفرح فيدنو وجهك الأسمر وعيناك اللتان امتزج لونهما بزرقة نهرنا الواسع . صرت أكره كل رجال الأرض إلا أنت وأنشد وجهك عبر المسافات المفروشة بدمع الرجال الذين يبكوننى ، يبكون حرة من بلاد الجوارى والعبيد . . صرت أدنو من الشاطىء وألصق جسدى به فعاد إلى صفاء نفسى المكدرة منذ ليل الأمس الطويل . رحت أغسل وجهى سبع مرات من ماء الموجة التى تحمل إلى رأسك ثم شربت منها وأنا أملأ كفى وأعمد جسدى .

كنت أشعر أن الرعد الذى كان يسكننى منذ زمن راح يهدأ قليلا ثم يتلاشى . لثم الهواء وجهى فتسرب الماء عذبا إلى مسامّى وانتشيت فرحا ، وتزاحم فى جسدى أطفال كثيرون كان لزاما علىّ أن ألدهم . . نأيت بنفسى قليلا وافترشت الخضرة ورأيت أن الأطفال ينزلقون دون ألم يهرولون فى فرح والشمس

تبارك وجوههم وتلقى بخلاصهم فى النهر العظيم ، كان الواحد منهم يجرى لتوه إلى النهر ، يمتشق الموجة بجانبك ، بيد غصن زيتون وبالأخرى حمامة بيضاء ، راحوا يتحلقون حول وجهك ، يتضاحكون ويصيحون ولا أدرى اللغة التى يتكلمونها وأنت تضحك ، وتتأرجح على جبينك خصلة شعرك الذى زحف إليه الشيب وأنا لا أصدق الذى يحدث حولى ، لحظة طويلة سرت كالخدر ، تقبلنى عيناك فأنتشى ، وأشارك أطفالنا اللعب والهتاف والصياح ، تتسع الدائرة ، ترفرف حولك أغصان الزيتون والحمامات البيض والأغنيات المصرية القديمة .

كان لأطفالنا حلاوة الشمس ودفؤها ، ولعيونهم زرقة النهر العظيم ولأجسادهم طول النخيل والأشجار ، ولشعورهم كثافة النجيل الأخضر على حواف الشطئان . ، كنت أرى الأمواج تتراقص بك وبهم فتتعالى أصواتهم وتتناغم مع صوت النهر والناس بعيدا عنا ، يجذبهم فرحنا الخاص فيهللون ويصفقون لأطفالنا ويخالطنا الفرح جميعا ... رحت أشكر الرب فى عيونهم . فجأة وعلى غير توقع انشقت الموجة على رأس تمساح ضارٍ ، يمخر رأسه عباب النهر ، باعد بينى وبين الدائرة التى ترفرف عليها أغصان الزيتون ، وأنا أصرخ وهو يأخذك معهم بعيدا عن الشاطىء وأحاول أن أقذف بنفسى خلفكم فيحول بينى وبينكم الجمع الغفير من الناس ، شق التمساح الدائرة وراح يلتهم الواحد تلو الآخر .

كان التمساح كبيرا بألوان متداعية هى الأحمر والأزرق وبعض الأبيض وفكين حادين لا أرى لهما مدى ، كان أطفالى قد تلاشوا تماما ولم يبق بين فكى التمساح إلا أغصان الزيتون والحمامات البيض يواصل التهامها ، تطفر عيناك بالدمع الغزير ثم تتوارى خلف الأمواج .

طويت أوراقى وسرت بمحاذاة النهر العظيم وأنا أرى الدم يغطى وجهه وبقايا أغصان الزيتون ملوثة بالدم ، وريش الحمام الأبيض يتداعى فوق حمرة المياه ، أعطيت ظهرى للنهر وسرت أحاول جهدى أن ألتمس للنهر العظيم عذرا عن تماسيحه الضارية .

القاهرة : نعمات البحيرى



نبيلة الزين

قصة: سبع البرارى

تفضلوا . . تفضلوا . . هيا الغداء جاهز
قال مضيفنا وهو يفرد كلتا يديه مرحبا بالضيوف . .

افترشنا الأرض فى ذلك البيت الريفى الكبير ، حول مائدة كبيرة زاخرة بما لذ وطاب من صوانى المناسف الأردنية الشهية ، المكونة من الرقاق والأرز واللبن المطبوخ المسمى بـ (الجميد) والذى تسقى به محتويات الصينية ، فهو أساس هذه الأكلة ، ثم المكسرات التى تزين الوجه بشكل مبالغ فيه ، وفى النهاية الخراف الصغيرة المشوية حيث يوضع كل منها فوق تل الأرز على كل صينية . . .

كانت رائحة اللبن (الجميد) تنبعث من الأبخرة المتصاعدة منه فواحة ، وقد وضعت حول كل صينية عدة أطباق صغيرة مملوءة باللبن الجميد لمن أراد زيادة فوق الكمية الموضوعة على الأرز . . أو لشربه على حدة . .

- هيا . . هيا يامحمود . .

نادى مضيفنا

- أنت اليوم ضيف الشرف . .

سمعت بعض همهمات الاستحسان من المدعوين فقد كان عددهم كبيرا ، بحيث خيل إلى أن تلك الهمهمات تحولت الى هتاف ، مرددين :

- هيا يامحمود . . هيا

نظرت إليه ، كان شابا بشوش المحيا ، جلس قبالتى . . كان قد فقد إحدى ذراعيه . . وفجأة أعادنى اسم هذا الشاب ، ويده المبتورة ، وتلك المائدة ـ لخمس وعشرين سنة مضت . . كنت ما أزال طفلة صغيرة . . كنا نسكن ضاحية من ضواحى مدينة القدس الرائعة . . « زهرة المدائن » . . كانت ضاحية هادئة ، قليلة السكان ، قليلة المنازل . . آه ما أجمل تلك المنازل الصغيرة المغطاة بالقرميد الأحمر ، والتى يتباعد بعضها عن بعض ! فهى فى الصيف كالنجوم اللامعة ، وفى الشتاء كاللؤلؤ المنثور ، مغطاة بالثلوج الناصعة ، كان بجوار بيتنا بيت جميل ذو حديقة صغيرة عامرة بالمزروعات المنزلية والأزهار .

وكانت تقطن ذلك البيت عائلة محمود المكونة منه ومن زوجته الشابة « وردة » ومن والدته . كان محمود قد فقد إحدى ذراعيه فى الحرب ، حرب فلسطين ، كم من الأيدى والسيقان بترت ، وكم من الأرواح خاصمت أجسادا كانت تسكنها ، خصاما ليس بعده وفاق . . . لكن رغم كل شىء ، رغم كل ما فقد ، كانت فلسطين أعز مفقود حتى أنست كل صاحب مصيبة مصيبته . نبتت للشباب بدل أطرافهم التى فقدوها مُدى وخناجر ، وسيوف ، وربما أجنحة كالتى وعد الله بها جعفر بن أبى طالب فى الجنة .

نبت مكان قلب كل جندى ، قلب أسد جسور ، حتى إن محمود كان أحد هؤلاء الأسود لأنه ليس من الممكن تصور أن هذا المخلوق يحمل بين ضلوعه قلب إنسان عادى . كان مجرد مروره فى الناحية يثير الإعجاب بشجاعته ، فقد كان صيادا ماهرا ، أسطورة ، كان يخرج للصيد مرة كل أسبوع ، وأحيانا

مرة كل أسبوعين . يخرج للبرارى والجبال والمغارات ليصطاد الحيوانات البرية خاصة (النيص) . . كان يحمل بندقيته على كتفه ، وكيس طعامه المزموم الفوهة بحبل رفيع . . ويربط حول وسطه قربة ماء .

كنت أشعر بالخوف الشديد عليه عند خروجه للصيد كل مرة ، فقد كان يتغيب أحيانا يومين أو ثلاثة ، كنت أشفق عليه من الحيوانات والوحوش ، وأتساءل بينى وبين نفسى : لو كانت يده الوحيدة مشغولة بحمل حيوان اصطاده وهاجمه حيوان آخر فماذا يفعل ؟ . . سؤال طفولى ساذج لم أكن أدرك إجابته عندئذ .

لذلك ـ كنت أطلب من والدى وبإلحاح أن تقنع أم محمود ووردة بضرورة عدم السماح لمحمود بالخروج للصيد مرة أخرى . . كانت نظراتى ترتفع إليها ضارعة لتجيب طلبى ، لكنها كانت تنظر الى ضاحكة مطمئنة :

ـ لا تخافى يابنتى ، محمود سبع البرارى ، إنه يلقى بشبكته المعدنية على (النيص) ويحضره حيا وسترينه . .

وفعلا ، ذهبنا مرة بعد عودة محمود من الصيد لنرى النيص ـ لم نكن وحدنا ـ كان هناك معظم أهل الناحية . . ورأينا النيص داخل قفص حديدى ، إنه حيوان يشبه الدب المتوسط الحجم ، جسمه مغطى بأشواك طويلة لا يقل طول الواحدة منها عن خمس وعشرين سنتيمترا ، وسمكها حوالى سنتيمتر واحد ، كانت تلك الأشواك تفرد بشكل مخيف عند الإحساس بالخطر . . عند رؤيتى لذلك الحيوان أحسست بأشياء كثيرة . . أحاسيس مختلطة لم أكن أدرى كنهها . . ربما كان أحد تلك الأحاسيس أن محمود هو أحد أبطال ألف ليلة وليلة . .

كانت أم محمود ووردة تقومان بطبخ لحم النيص وتوزيعه على الجيران ، كنت أذكر كثيرا كيف كان يتم ذبحه ولكنى لم أعرف شيئا عن ذلك حتى الآن ، وكانت أم محمود تصنع منسفا هائلا على صينية كبيرة جدا . . وكان اللحم الذى يغطى المنسف هو لحم النيص ولم يكن يدعى لذلك المنسف إلا أقرب الجيران وكنا منهم ، وبشكل عام لم يكن يسكن تلك الضاحية شخص لم يتذوق لحم النيص الذى يصطاده محمود . . وأذكر حتى الآن أننى لم أتذوق أجمل أو ألذ من ذلك اللحم .

كانت أم محمود تنزع أشواك النيص وتوزعها على بنات الجيران ، فتعطى كل واحدة شوكتين ، وأذكر أننا كنا نستعمل تلك الأشواك فى نسج الصوف مثل إبر التريكو تماما . . كانت كل واحدة من بنات الجيران بما فيهم أنا نعتبر تلك الأشواك أوسمة شرف ولم تكن تعنى مجرد إبر للتريكو . .

لم أتنبه إلا على صوت مضيفنا يحثنى على سرعة الأكل لأن القهوة العربية قادمة ، مذكرا إياى بأن اللحم الذى أكلته مع المنسف لم يكن لحم خراف مشوية كالعادة . . بل كان لحم النيص الذى اصطاده ابنه محمود (سبع البرارى) .

قال لى أحد المدعوين ، والذى كان يجلس بجوارى إن محمود ابن مضيفنا هذا قد فقد ذراعه فى حرب حزيران (يونيو) .

عدت لأحبس نفسى داخل قوقعة الذكرى . . محمود آخر ، أذرع مبتورة ، وسيقان ، قلوب منزوعة من داخل أضلاعه ، مزروع مكانها قلوب أسود . . سباع . . جزء آخر يفقد من جسم الوطن العربى الغالى . . جزء آخر وتاريخ يعيد نفسه . . وحصاد . . حصاد سباع . . سباع البرارى .

نبيلة الزين

من المسرح الكلاسيكي

اختصر من فضلك

مسرحية من فصل واحد

تأليف: خابيير بيلاوروتيا

ترجمة: محمود فكري

خابيير بيلاًروتيا

شاعر وكاتب ومؤلف مسرحي مكسيكي ولد بمدينة مكسيكو في ٢٧ مارس سنة ١٩٠٣ أسس في عام ١٩٢٧ مجلة أوليسيس وذلك بالاشتراك مع شاعر وأديب معاصر هو سلفادور نوفو .

- ساهم مؤلفنا في تحديث المسرح المكسيكي بإنشاء مسرح أوليسيس ، وقام بترجمة عدد من المسرحيات العالمية إلى اللغة الأسبانية .

من مسرحياته : « غير معقول » (١٩٣٣) « فيم تفكرين » ، « آن الأوان » « اختصر من فضلك » (١٩٣٤) ، « الغائب » (١٩٣٧) ، « دعوة إلى الموت » (١٩٤٠) ، « شجرة اللبلاب » (١٩٤١) ، « الزوجة الشرعية » (١٩٤٢) ، « لعبة خطرة » (١٩٤١) ، « مأساة الخطايا » (١٩٥٠)

ـ توفي في مدينة مكسيكو في ٢٥ ديسمبر سنة ١٩٥٠ .

الشخصيات :

- نابليون
- السكرتير
- البروفيسيرة
- ربة البيت
- المومس
- مرضعة الأطفال
- مدام نابليون
- مدير المعارضة
- الآخر
- تسعة أطفال

المسرح :

حجرة مكتب السيد نابليون . في المواجهة نافذة زجاجية عريضة . إلى اليمين باب يؤدي إلى قاعة الانتظار . . إلى اليسار باب يقود إلى حجرات أسرة السيد/نابليون . . في الوسط مكتب ضخم خاص بالسيد نابليون . عليه تكدست كومات من الملفات والكتب والمنشورات .

على المستوى الأول من المسرح ، أريكة وعدد من المقاعد رتبت على شكل شبه دائري . تتدلى من منتصف السقف إحدى الثريات التي تضيء الغرفة ، وفوق المكتب نفسه تتدلى ثريا أخرى .

عند رفع الستار ، السيد نابليون يقلب في يأس بين أكوام الورق المكدسة فوق المكتب ، ويقف إلى جانبه سكرتيره الخاص وهو ينظف عدسات نظارته بعناية ملحوظة . . الساعة تدق السابعة .

المشهد الأول

نابليون والسكرتير

نابليون : كل شيء على ما يرام ؟
السكرتير : أجل ياسيدى
نابليون : رئيسة جمعية ربات البيوت .. وافقت ؟
السكرتير : نعم ياسيدى .
نابليون : ومندوبة نقابة مرضعات الأطفال ؟
السكرتير : نعم ياسيدى .
نابليون : معنى هذا أنها لن تتخلف ؟
السكرتير : لا ياسيدى ، لقد تلقت الأمر بكل الجدية .
نابليون : هل أخطرت زوجتى ؟ لابد وأن تكون قد أكدت عليها بأن تلتزم بعدم التدخل فى المناقشات وأن دورها يقتصر على الإدلاء بصوتها فى حالة تعادل الأصوات .
السكرتير : تم التأكيد على مدام نابليون ، وسوف تلتزم بتنفيذالتعليمات التى أبلغتها بها حرفيا .
نابليون : حسنا (صمت قصير) ثمة أحد فى قاعة الانتظار ؟
السكرتير : نعم ياسيدى ... شخص يطلب مقابلتكم .
نابليون : (شاردا ، وهو يرتب كومة من الأوراق) لن يكون هذا قبل اجتماع المساء .
السكرتير : لقد أبلغته بذلك ، ولكنه مازال ينتظر .
نابليون : ولم لم ينصرف ؟
السكرتير : إنه ، وإن كان مظهره يوحى بالاتزان ، يؤكد أنه يسعد بالانتظار .
نابليون : تقول إنه يسعد بالانتظار ؟
السكرتير : هذا ما ذكره بالفعل .
نابليون : وهل تعتقد أن هذا ممكن ؟ وهل هو جاد فيما يقول ؟ أم تراه يهزأ بك ، وبالتالى فإنه يهزأ بى أنا أيضا ؟
السكرتير : لا أستطيع الرد على الأسئلة ؟
نابليون : أسئلة الرجل ؟
السكرتير : أسئلتك أنت ياسيدى .
نابليون : ولو أنك ... منذ متى وأنت تعمل معى ؟ أنت موظف أمين ، ولكن الاعتماد عليك ، مستحيل .
السكرتير : نعم ياسيدى .
نابليون : كيف ! .. نعم ياسيدى ! ..
السكرتير : لا ياسيدى ..
نابليون : هل تعلم أنك لست بالشخص الذى أحتاج إليه ؟
السكرتير : الآن .. علمت
نابليون : أنت الآن فى وعيك .. أليس كذلك ؟
السكرتير : تمام الوعى ياسيدى
نابليون : والآن .. وأنت فى تمام الوعى .. ترى ما هى مهمتك ؟
السكرتير : الرد على أسئلتك
نابليون : (مغتاظا) هكذا ؟
السكرتير : نعم ياسيدى ..
نابليون : هذا فقط ، ما كان ينقصك ..
السكرتير : (فى تواضع ملحوظ) يسرنى أن شيئا أصبح لا ينقصنى الآن ..
نابليون : ولكن ، هل تعلم أنك .. (يكظم الغيظ ، ثم يخاطب نفسه) الصبر .. الصبر ، والاحتمال (يخاطب السكرتير) كم الساعة ؟ .
السكرتير : السابعة .
نابليون : أمامنا بضع دقائق ، يمكن أن ننتهزها .. قلت إن ثمة شخصا ينتظر .. أليس كذلك ؟
السكرتير : أجل ياسيدى ..
نابليون : دعه يدخل ..
السكرتير : أمرك ياسيدى .
نابليون : قل له ، يوجز فى الكلام (السكرتير يخرج من الباب الأيمن ، وفى نفس اللحظة تقريبا ، يطل رجل ضئيل الجسم ، لا يمكن تحديد سنه ، هل هو فى الثامنة عشرة ، أم فى الخمسين من عمره ، وجهه يضرب إلى الحمرة ، كاريكاتورى الهيئة يومىء بالتحية وهو بالباب ، يتحرك كالبالونة دون أن يحدث صوتا .. نابليون يدعوه إلى الجلوس بدون أن يلتفت إليه ..)

المشهد الثانى

نابليون وبائع الأدوية

نابليون : تفضل بالجلوس أيها الرفيق . .

بائع الأدوية : (بينما يجلسس على المقعد ، يضع إلى جانبه لفة متوسطة الحجم بعناية) شكرا جزيلا .

نابليون : أذكرك أيها الرفيق ، بأننى مرتبط بعد لحظات باجتماع . . وإن كنت قد أذنت لك بالدخول . . .

بائع الأدوية : (ناهضا) أنا لست متعجلا . . وأستطيع البقاء فى قاعة الانتظار .

نابليون : إنك أول إنسان أراه يهوى الانتظار . . تفضل بالجلوس .

بائع الأدوية : (يجلس) إنه . . المسألة . . أننى لست على عجل . .

نابليون : ولكنى أنا على عجل .

بائع الأدوية : (ناهضا) إذن ، انتظر مُاشئت من الوقت . . لا تشغل بالك بأمرى .

نابليون : قلت لك إننى متعجل ، تفضل بالجلوس ، واختصر فى الكلام . . ما وراءك ؟ خبر . . أم صفقة ؟ الصفقات شأنها شأن الأخبار ، مضمونة الربح طالما عرضت بوضوح وإيجاز . . وبالتالى . . .

بائع الأدوية : (وهو يجلس) ما جئت مكتبك بخبر أو صفقة . . إنما . .

نابليون : (فى عصبية) انته من فضلك .

بائع الأدوية : إننى لست على . . لما قلت لك إننى لست متعجلا . .

نابليون : قلت أنا إننى متعجل .

بائع الأدوية : ولكنك ياسيدى تستطيع أن تجمع بين السرعة والاسترسال فى الحديث فى آن واحد . . أما أنا ، بالعكس ، لا أستطيع التحكم فى الكلام بسهولة ، وأحتاج إلى عدم العجلة حتى أستطيع أن أعبر بوضوح عما أريد عرضه .

نابليون : واضح أنك تفلسف الأمور بدقة متناهية

بائع الأدوية : فى عصر أصبحت فيه الدقة المتناهية ضربا من ضروب اللامعقول (يضحك معجبا ببلاغته)

نابليون : أراك تسترسل فى الكلام دون أن تدرك مدى الوقت الذى تضيعه على الآخرين .

(بائع الأدوية يجلس)

بائع الأدوية : (حالما) ومع ذلك ، أحيانا تكون مضيعة الوقت لذيذة . بلا أى عمل ، هكذا ، كما هو الحال الآن . فى حانوت الأدوية ، الوقت يمر بسرعة ، لدرجة أنه ، بالرغم من أننا ندخل ، حقيقة ، فى التاسعة صباحا ، فجأة ، تكون الساعة الثانية ظهرا ، ساعة الإنصراف .

نابليون : لعلك مثقل بالعمل هناك

بائع الأدوية : عملى يتلخص فى تحريك أعمال الآخرين . يتطلب منى أن أكون يقظا . المراقبة . لا أحظى بلحظة راحة .

نابليون : من رجال الشرطة أنت ؟

بائع الأدوية : أنا رئيس قسم مسئول ، عميد موظفى مخزن الأدوية الحديث ، الذى أنشىء عام ١٨٩٩ .

نابليون : لكن قل لى ، دون لف أو دوران ، ما العلاقة التى يمكن أن تكون بينك أنت ، الموظف المؤسس للصيدلية ، ومخزن الأدوية الحديث ، وبينى أنا ؟

بائع الأدوية : علاقة ، لو سمحتم لى ، ولو سمح لنا الوقت ، يمكن أن أصفها بأنها علاقة لصيقة .

نابليون : تقصد أنها علاقة ، ليست شاملة ؟

بائع الأدوية : أقول ، وأود أن أقول إنها علاقة لصيقة وإذا استعملنا كلمة أخرى ، أقول ، علاقة وطيدة ، وإن شئت أقول ، قوية . لقد توصلتم إلى روابط التآخى بين التفكير العلمى ، وبين صناعة نوع من المنتجات ، كانت بالأمس مجرد أحلام ، وأصبحت بفضلكم اليوم ، تباع كالخبز الساخن .

نابليون : إنى لا أفهمك

بائع الأدوية : أخشى ألا تفهمنى أبدا ، ما لم تمنحنى قليلا من الوقت الذى يمكننى من التعبير

بوضوح عما أقصده . إنكم أنتم شباب اليوم ، تتبعون فى الحديث أسلوبا ، اجمع بين السرعة والاقتصاد ، أسميه أنا بالأسلوب البرقى ، ما لم أكن مخطئا ليس الوقت وحده ، بل الكلمة ، أصبحت بالنسبة لكم ، مالا . لهذا السبب ، وبمبرراته العديدة ، صرتم لا تسرفون فى الكلام (يسترخى وقد بدت عليه علامات الرضا من هذه الفقرة الخطابية)

نابليون : معنى ذلك ، أنك فى حاجة إلى أن تصبح نحيلا فى كلماتك ، وعلى وجه السرعة .

بائع الأدوية : مستحيل . إننا نحن ، شباب الأمس ، علينا أن نحتفظ بما اعتدنا عليه ، أى الالتزام بالفقرة الطويلة ؛ لقد نشأنا فى ظل دكتاتورية اللامنتهى ، وسوف نموت على ذلك . .

نابليون : ألا تنتهى ؟

بائع الأدوية : إذا سمحتم لى ، أود أن أنهى إليكم أن الغرض من زيارتى هذه ، ليس كما توقعتم منذ لحظة . إننى ما جئت لعمل أو خبر . وبالتالى يجب أن تبعد عن خاطرك أى فكرة يمكن أن تربط بين وجودى فى مكتبكم وبين العمل . المحرك فى داخلى ، فى داخلنا ! . . . وأقول فى داخلنا ، لأننى لم أحضر بمفردى ، إذ أن معى . . .

نابليون : (مقاطعا) من معك ؟ (يدق بقبضته على المكتب) ولم لم تخطرنى بأن . . . ؟

بائع الأدوية : (يومىء له مهدئا) إذ أن معى تقدير الجميع ، كل واحد من رفاقى المتحمسين الذين لست سوى رسول متواضع لهم .

نابليون : كل ما تقول أيها الرفيق . . .

بائع الأدوية : (مسرورا) وهل درستم الصيدلة أيضا ؟

نابليون : لم أدرس شيئا . أما إذا ما كنت أدعوك بالرفيق فلأننى أنتهج واحدا من أحدث وأرق الأساليب التى تتبع فى المعاملات الإنسانية . . إننا رجال ، وبالتالى نحن رفاق .

بائع الأدوية : نعم . . أيها الرفيق . . . (نابليون يلتفت فى عصبية بمجرد سماع هذه الكلمة) باب قاعة الانتظار يفتح ، ويدخل السكرتير)

المشهد الثالث

نابليون ـ السكرتير ـ وبائع الأدوية

نابليون : ماذا حدث ؟

السكرتير : السيدات ، أعضاء الجلسة ينتظرن فى قاعة الانتظار .

نابليون : (لبائع الأدوية) أرأيت ؟ .

بائع الأدوية : كان فى استطاعتى أن أنتظر .

نابليون : لقد أضعت على وقتا ثمينا . . وبالتالى يجب أن . .

بائع الأدوية : هل تلغى المقابلة فى ذات اللحظة التى أوشك فيها على إطلاعكم على سبب حضورى ؟ .

نابليون : طبعا . . ألم تقل أنت تحب الانتظار ؟

بائع الأدوية : ولكن ، ألم تقل أنت إنك لا تحب الانتظار ؟

نابليون : تفضل ، انتظر .

بائع الأدوية : أمرك ، ننتظر إذن .

نابليون : تفضل (للسكرتير) اصطحب الأستاذ ، ودع السيدات يدخلن .

السكرتير : وهل أدعو مدام نابليون أيضا ؟

نابليون : بالتأكيد (بائع الأدوية والسكرتير يخرجان من الباب الأيمن)

المشهد الرابع

نابليون ـ السكرتير ـ البروفيسره ـ ربة البيت ـ المومس مرضعة الأطفال ـ الآنسة ـ حرم نابليون .

السكرتير يدخل البروفيسره ، وربة البيت ، مرضعة الأطفال ، فالآنسة ، فالمومس ، الجميع ينظرن باحتقار إلى المومس . أما نظرات الآنسة فتتميز بالفضول . المومس تنظر إليهن بعينيها المخضبتين بعناصر التجميل ، نظراتها تتميز بالانكماش والفطرسة فى نفس الوقت ، تارة تدل على إحساسها بالنقص وتارة تدل على الاستعلاء والتفوق على بقية السيدات .

نابليون : طاب مساءكن .. مساء الخير (يصطحبهن إلى المستوى الأول مشيرا إلى المقاعد) تفضلن بالجلوس (بينما يتأهبن للجلوس ، تطل مدام نابليون من الباب الأيسر . السكرتير يصطحبها إلى المستوى الأول ثم يخرج من الباب الأيمن) .. السيدة البروفيسيرة أرملة المايسترو توليدو ، السيدة بلين ، ممثلة ربات البيوت ، والسيدة مندوبة نقابة مرضعات الأطفال ، الآنسة بيريز ، وكلنا نعرفها و .. و .. (يتلجلج عندما يقدم على تقديم المومس .. يحاول جاهدا) .. السيدة ..

الجميع ماعدا المومس: تشرفنا .

نابليون : (مشيرا إلى زوجته) زوجتى ... مدام نابليون .. تفضلن بالجلوس .. وأنت يازوجتى العزيزة ، لقد دعوتك لكى أؤكد أمام أعين الجميع على الأهمية والجدية التى تقتضيها قضية غاية فى الحساسية ؛ أنت يازوجتى ، عليك أن تصغى ، وتتعلمى ثم تلتزمى الصمت . (الجميع يجلسن ، أما نابليون ، فيظل واقفاً مرتكزا على ظهر أحد المقاعد) سيداتى .. آنستى .. ليس من اللائق أن نغفل وجود آنسة بين السيدات الحاضرات ..

الآنسة : فى (خجل) أنا ياسيدى ..

نابليون : نعم .. حسنا .. سيداتى .. آنستى .. إن الهدف الرئيسى من وراء هذا الاجتماع ، هدف بسيط ، ولكنه حساس .. نظرا لحساسيته ، سوف يكون محور اهتمامنا ، ومحور اهتمام حملتنا الإصلاحية . (تسمع همهمات حماسية) . إن مهمة تلقين المواطنين البسطاء ، الذين يتصفون بالسلبية ، واستسلموا للإنتاج الجماعى ، بالآراء التى تستهدف تحريك ضمائرهم ، وتدعوهم إلى أن يركزوا نشاطهم لمعالجة خطر ، استفحل أمره ، من جذوره ، وسوف يصبح بمرور الوقت غير قابل للعلاج ، ليست بالمهمة السهلة . حقيقة أننا نبدأ العمل مبكرين ، ولكن أعداءنا الذين تعبوا من العمل فى الخفاء ، قد برزوا ليمارسوا نشاطهم جهرا ، وهم يهدفون إلى أن نفقد القدرة على تنظيم أنفسنا ، فى الوقت الذى نسعى نحن فيه إلى التنظيم . (الهمهمات الحماسية تعلو ، وتسمع كلمة « نعم » المومس توحى بالشعور بالملل ، تضع ساقا فوق أخرى ، نابليون يختلس نظرة إليها بينما يستطرد فى الكلام) لذلك ، فإننى أطرح على نفسى سؤالا ، كما أطرحه أيضا عليكم ماذا ينبغى أن نفعل ؟ .. الإجابة تحضرنى على الفور ، فأجيب باسمكم : علينا أن نؤكد مثلنا ، وأن ندعم حملتنا ، بحيث نعدد الوسائل التى تساعدنا لكى نتمكن من خفض عدد أولئك الذين سوف يتحولون ، فى المستقبل ، عندما يتقدم السن بهم ، وربما قبل ذلك بكثير ـ من يدرى ـ أعداءً لنا .

ربة البيت : حقا

البروفيسيره : حقا .

زوجة نابليون : (تتنبه إلى عدم وجود إجماع) حقا .

الآنسة : (بصوت ينطق بالبراءة) حقا ؟ (الجميع يرمقنها بنظرة غاضبة لتشككها ، بينما يسارع نابليون إلى إنقاذ الموقف)

نابليون : لا أحد يندهش إذا ما أعربت الآنسة عن ارتيابها فى براءة . أنت الآنسة الوحيدة فى الجلسة . أليس كذلك ؟ ..

الآنسة : نعم ياسيدى .

المومس : (فى لطف مصطنع) واضح من مجرد نظرة .

نابليون : (بتأدب) دام بقاؤك ياآنسة (للجميع) إن الآنسة ، باعتبارها فتاة ، مازالت على حالة العذرية ، وهى الحالة التى تجاوزتها كل واحدة منكن . وإن كان وضعها هذا ، يبدو منذ أول وهلة كنقطة ضعف ، فإنه يعتبر من وجهة نظر مبادئنا قلعة حصينة . إن الآنسة إذا ما استطاعت أن تتجاوز شكوكها ، وأن تبقى ـ كما آملأنا ـ على حالة النقاء التى مازالت عليها ، فى

نفس الوقت ، فإن مساهمتها سوف تكون ثمنية للغاية ، ذلك لأن إسهامها سوف يتمثل فى عدم المشاركة فى زيادة عدد السكان ، أعداء قضيتنا .

ربة البيت : أرجو أن أطرح سؤالا .

نابليون : سلى ما شئت من الأسئلة .

ربة البيت : إذا ما احتفظت الآنسة بما أطلقت عليه حالة النقاء ، أى استحقاق يكون إذن لما تسميه مساهمتها ؟

المومس : (بصوتها الأجش) كلام جميل جدا . هذا هو رأيى .

نابليون : (بهدوء) أعظم استحقاق شأنها شأنك أنت ربة البيت ، باعتبار أنك قد اقتنعت متأخرا بعض الشىء ولكنك اقتنعت فى النهاية - بالمزايا الصحية والاجتماعية لخفض عدد المواليد ، وبحالتك أنت ياسيدتى (للمومس) ، كل واحدة منكن تعمل فى ميدانها فى صمت ، ولكن بفعالية . . .

البروفيسيره : (سيدة متفذلكة ، نحيفة ، ترتدى نظارة سمكية) أسجل بكل شجاعة ، لامن منطلق كونى أرملة رجل مشهور فحسب ، بل من منطلق دورى كمربية ، أن رسالتنا هى أعظم الرسالات . فالتربية هى التربية ما لم يثبت غير ذلك وإنه ما من أحد يغادر قاعة للدرس حيث نتناول شرح مزايا الممارسة الصحية فى إطار سلوكى غير قابل للانحراف ، مستندين فى ذلك إلى قوة التحديد العلمى ، ما من أحد يغادر القاعة دون أن يستوعب ذلك ، إلا ويتعرض للمحاسبة (تظل واقفة فى هيئة تحدى) .

نابليون : ومن يجرؤ على التشكيك فى فعالية عملكم ؟ إن جمعية أنصار تنظيم النسل ، التى يتزايد عدد أعضائها يوما بعد يوم تقدر بكل ثقة جهودك كبروفيسيرة وكأرملة

(البروفيسيرة تجلس وقد بدت على وجهها علامات الرضا)

مرضعة الأطفال : (فى استحياء وتردد) ولكن . . هل نسيتمونا نحن ؟ (الجميع يتبادلن النظرات) نابليون يُعدِّل وضع رباط العنق ، مدام نابليون تمتقع . لا أحد يجيب) إنى أمثل جماعة ، ولو أنها غير عديدة ، إلا أنه - على ما أظن - لها الحق فى الحياة . (تبرز أحد ثدييها الذى يأخذ فى النمو كلما استرسلت فى الكلام ، بينما يصمت الجميع) إن زميلاتى فى المهنة لن يستوعبن هذا . . . أقصد . . لن يصدقن أننى أقف إلى جانب أفكار من شأنها - كما يقال - أن تؤدى إلى القضاء على الجنس البشرى . . إنهن يفتقرن إلى الثقافة ، ويصعب إقناعهن (لا تعليق ، ولا أحد يتحرك . الفزع يمتلك مربية الأطفال ، فتسرع فى الكلام لإنهاء حديثها) من جانبى أنا ، متفقة بروحى معكم ، ولكن من الناحية العلمية ، أين الحيلة . يمكن أن نضحى بأنفسنا . . ولكن لا يجب أن ننسى أن مئات الأطفال ، متعطشون ، فى انتظار واحدة منا (تأتى بإشارة ذات مغزى)

ربة البيت : معك حق .

الآنسة : معك حق .

نابليون : إن حالتك ، وموقف الجماعة التى تنوبين عنها هى إحدى القضايا التى تشغل بالى وسوف نعمل على إيجاد حل قاطع لها حتى لا نكون سببا فى زيادة عدد العاطلين . (صمت) لذلك سوف نشكل لجنة يمكن أن تتكون من السيدة/ البروفيسيرة ، والسيدة ربة البيت ، وتضم أيضا ، لم لا ، تضمك أنت أيضا ياسيدتى (يشير إلى المومس) وذلك لكى تكون جميع مستويات المجالات النسائية ممثلة فى هذه اللجنة ، بحيث نوافى خلال ثلاثة أيام بما تراه اللجنة فى هذه القضية .

الجميع تقريبا : حسنا .

مدام نابليون : (بحماس) أوه . . إنك يازوجى العزيز تعرف فى كل شىء . تدرك كل ما تخفيه ثنايا النفس البشرية . فكرتك فى التصدى

لعملية التنظيم رائعة ؛ إلا أنه مما يثير الأسى فى نفسى ، أنه لم يعن لك حتى الآن . . .

الجميع : أوه ! أوه ! أوه !

نابليون : (يحاول تهدئة السيدات ، ثم يرمق زوجته بنظرة غضب) تقصد زوجتى أنه كان بوسع سكان ثامورا ، كان بوسعهم الاستفادة بمزايا التنظيم لو أن تطبيقه كان قد تم منذ فترة . ولكن هل هذه هى المشكلة الوحيدة التى كان ولابد من طرحها بالذات ؟ (لزوجته) ألست واثقة يازوجتى من أننى قد وهبت نفسى ، روحا وجسدا من أجل حل الألف مشكلة ومشكلة التى تؤرق كل إنسان عنده ضمير ، بهدف إسعاد الناس ؟ (يلاحظ عدم ارتياح السيدات لتبرير نابليون) لكن ، لا ينبغى أن نخرج عن القضية . سيداتى . . آنستى . . أريد أن أعرف . . هل أضع فى حسابى صوتكم الشخصى ، لكى أواجه به أعدائى ، الذين هم أعداؤكم أيضا ، باعتبار أن تأييدكم هذا يمثل تأييد تجمعات ، الأسرة ، والمدرسة ، والسلوك الشخصى . . . والـ . . كيف نسمى جماعتك (يوجه هذه الجملة إلى المومس ، كما سبق أن وجه الكلام إلى ربة البيت والأستاذة) إن أهل ثامورا من النساء يتحملن عبء هذه الرسالة التى تمس قضية الصحة العامة ، هذه هى : الصحة العامة . فإذا ما استطعن المقاومة ، حُلت المشكلة . . أريد أن أعرف ، هل كل نساءثامورا يؤيدن دعوتنا . ؟ .

الجميع : (باقتناع ماعدا مرضعة الأطفال) نعم ، نعم ، نعم ، نعم (مدام نابليون توجه نظرات تساؤل لمرضعة الأطفال)

مرضعة الأطفال : أنا لا أستطيع أن أدلى بشىء دون مناقشة زميلاتى .

نابليون : إن موضوعك ياسيدتى المرضعة ، سوف يدرس بكل دقة ، وسوف يوجد له الحل فى أقرب وقت . (يخاطب كل واحدة) المهم أن تدركى أن وراء صوتك سوف تقف ربات البيوت الفضليات والكادحات ، ووراءك أنت هيئات التدريس الموقرة ، وجموع الدارسات ، وأنت ، من ورائك صديقاتك الآنسات اللائى مازلن بين الأهالى ، واللائى سوف تبدئين معهن تنفيذ مبادئنا ، ومن (للمومس) ومن ورائك أنت . . من ورائك . . . (يكرر الكلمة كاسطوانة وضعت فى جراما فون تالف) من ورائك . . . من ورائك . .

المومس : لا تزعج نفسك . . . إن جميع السيدات يعرفن من اللائى ورائى . .

نابليون : (بهدوء) إذن يمكن إنهاء الجلسة ، ولكن ليس قبل أن اعرب لكن عن عميق شكرى (ينحنى ، تقف السيدات ، وبعضهن يصفق بهدوء ، يتبادلن الابتسامات ، تصطف كل واحدة وراء الأخرى . نابليون يرافقهن حتى الباب الذى يؤدى إلى قاعة الانتظار . آخر سيدة تخرج هى المومس التى تسقط بطاقة لها عند أقدام نابليون بصورة متعمدة ، فيلتقطها مسرعا ثم يطبق يده عليها . تخرج المومس ، ويغلق نابليون الباب ، ثم يجفف جبهته من العرق ، ويخاطب زوجته)

المشهد الخامس

نابليون ـ وزوجته

نابليون : هل أدركت مدى الخطر الذى كدت تعرضين قضيتنا له ؟

مدام نابليون : وهل أدركت أنت مدى سلوكك الإجرامى ؟

نابليون : ماذا تقصدين ؟

مدام نابليون : أقصد أن تحتفظ بأفكارك البراقة ، مع الأخريات ، أما معى أنا . .

نابليون : لعلك لا تريدين أن أظل بالنسبة لك الزوج الحبيب ، ووالد أبنائك الحاضرين والقادمين .

مدام نابليون : مع أنه ، كان ينبغى أن تبدأ فى بيتك أنت ، تنفيذ ممارساتك الصحية . . .

نابليون : ماذا تقصدين ؟ زوجة أنتِ ، أم غول ؟ ماذا تريدين ؟ هل تتبرئين من أبنائك ؟

زوجة نابليون : لا أتبرأ من أبنائى الحاضرين ، ولكن لا ترغمنى على أن أتبرأ ممن سوف يقدمون .

نابليون : إنما أنا دعوتك إلى الحضور ، لتسمعى وتلتزمى الصمت .

زوجة نابليون : دعوتنى لكى أسمع ، وأتعلم ، وألتزم الصمت . ولقد سمعت وتعلمت ، وبقى فقط أن أسكت .

نابليون : (فى غيظ) اسكتى إذن ، ياميديا ، يالك من زوجة خبيثة !

زوجة نابليون : (فى تلميح) ولكن ، ألا تدرك يازوجى ، أنه لو قدر لأفكارك النجاح هنا ، فى عقر دارك ، وقريبا جدا ، فى الخارج ، فى كل أنحاء البلدة ، فإن جميع النساء سوف لا يفكرن سوى فيما تدعو أنت إليه ، وأن مشكلة تزايد عدد الأفواه سوف تختفى فى غمضة عين ؟

نابليون : (فى لين شيئا فشيئا) شكرا لك يازوجتى ، أنت ملاك . معك حق . إن إنقاذ الناس فى يدى ، صحة السكان هنا ، فى قبضتى (يفتح يده فتسقط البطاقة ، فيسرع بالتقاطها) والآن . . هيا إلى مسئولياتك . لا تنسى أن هناك عشرة أفواه تنتظرك ، وهى فى الوقت نفسه تحتاج إلى رعايتك كما هى فى حاجة إلى نصائحك ، وأن ذلك الرضيع ، المولود حديثا ، يطلب هو الأخر بطريقته الخاصة ، والإبطاء عليه ، غير إنسانى . (يطبع على جبين زوجته قبلة برئية ، ثم يصطحبها نحو الباب الأيسر . وفور خروجها يلتقط نفسا عميقا فى ارتياح ، ثم يجفف عرقه ، ويخرج البطاقة ليعيد قراءتها ، يشرع فى تمزيقها ، يفكر ، ثم يضعها بعناية داخل حافظة نقوده .) لنبدأ بهذا المثل . (يغرق فى التفكير إلى أن يدخل السكرتير) .

المشهد السادس

نابليون ـ والسكرتير

السكرتير : (يكتم السعال) سيدى .

نابليون : اقترب .

السكرتير : نعم ياسيدى .

نابليون : هل رأيت ؟

السكرتير : ماذا تريد أن أكون قد رأيت ؟

نابليون : أسألك عما إذا كنت قد رأيت . . .

السكرتير : لعل سيدى قد نسى أننى لا أدرى ما هو أبعد من طرف أنفى ، وأن أنفى ليس طويلا .

نابليون : أسأل عما إذا كنت قد رأيت جميع سيدات الجلسة وقد غادرن المكان .

السكرتير : أجل ياسيدى . على فكرة . .

نابليون : (مقاطعا) وهل رأيتهن لدى خروجهن راضيات مقتنعات ؟ .

السكرتير : أوه . . نعم ياسيدى . على فكرة إن . . .

نابليون : على فكرة إن ماذا ؟ . .

السكرتير : أقصد أنهن التزمن الصمت أمام صحفيى المعارضة ، وقد تميزن غيظا عندما رأينهم .

نابليون : وأى ريح خبيثة أتت بأعضاء المعارضة هؤلاء ؟ .

السكرتير : وأنا أيضا ، أتساءل عن ذلك ياسيدى .

نابليون : ولكن السؤال يجب أن يكون لهم ، وليس لك أنت .

السكرتير : يقولون إن الغرض من حضورهم غرض سرى بحت .

نابليون : (قلقا) وكيف تراهم ؟

السكرتير : كما تحب أن أراهم : متصاغرين . . مأخوذين . .

نابليون : أقصد ، بأى خطة هم قادمون ، فى رأيك ؟

السكرتير : أية خطة ؟

نابليون : إنك لا تفهمنى ، هل عليهم ملامح الهجوم أو علامات السلام ؟

السكرتير : أراهم فى منتهى الهدوء . وأعتقد أنهم

سوف يكونون مختصرين ، لأنهم لم يخلعوا القبعات ولم يتركوا عصيهم .

نابليون : سيىء . سيىء !!

السكرتير : لا أرى فى الأمر سوءا .

نابليون : أنت لا ترى شيئا ياصديقى (بائع الأدوية يطل من الباب الأيمن ، يقدم على الدخول بمجرد ظهور وجهه المائل إلى الحمرة ، حاملا فى يده اللفة التى يلاحظ أن حجمها قد كبر أثناء فترة الانتظار . يسأل متراجعا حينما يقدم على الدخول) .

المشهد السابع

نابليون ـ والسكرتير ـ وبائع الأدوية

بائع الأدوية : هل تأذنونَ لى ؟ (لا أحد يجيب ، فيرفع صوته) مسموح ؟ (يتقدم بضع خطوات)

نابليون : (لم يلتفت) ويقوم بترتيب بعض الأوراق) من الذى دخل . . وكيف تسمح لأحد بالدخول دون أن يؤذن لك ؟

السكرتير : سوف أرى من (يقترب من بائع الأدوية ، ويتفحصه بصورة تبين قصر نظره) إنه السيد بائع الأدوية

نابليون : قل له ينتظر .

السكرتير : (لبائع الأدوية) يقول لك سيدى . . تفضل انتظر .

بائع الأدوية : أتعهد بأن جملة ما سوف أقوله لن تتجاوز مائة وخمسين كلمة .

نابليون : ينتظر . ألا يروقه الانتظار ؟ سوف نتركه يستمتع إلى أجل غير مسمى .

السكرتير : (لبائع الأدوية) يقول سيدى تفضل انتظر .

بائع الأدوية : لا بأس . انتظر إذن (يخرج ممسكا اللفة بيده اليمنى)

نابليون : (يترك الأوراق) والآن ياصديقى ، دع أعضاء المعارضة يدخلون ، ولكن ليس قبل أن تسمع ندائى ، مفهوم ؟

السكرتير : أمرك ياسيدى . (يخرج من الباب الأيمن ، نابليون يخرج من أحد أدراج مكتبه سترة واسعة ، ثم يخلع الجاكيت ويضعه فى الدرج نفسه ، ثم يرتدى السترة . يضغط الجرس ، يقف فى انتظار دخول المعارضين متظاهرا بعدم القلق . . المعارضون يدخلون ممسكين بقبعاتهم وعصيهم ..علامات الغضب فى وجوهم.. يدخلون من الباب الأيمن . المدير رجل طويل قوى ، أما الآخر ، صغير الحجم رقيق الصوت)

المشهد الثامن

نابليون ـ ومدير المعارضة ـ والآخر .

نابليون : (فور رؤ يتهما) مرحبا بأصدقائى (لا إجابة) مرحبا بكما أيها الصديقان . . تفضلا بالجلوس (يجلسان دون أن يردا) أخبرانى . . أى ريح عطرة أتت بكما إلى مكتبى ؟ كم أنا سعيد برؤ يتكما ، وبالتالى كم يسعدنى أن أستمع إليكما وأتحدث معكما . نحن أرسينا أساس صداقة قوية ، صداقة تزداد نضجا ، حتى إننى ، بالرغم من تلك الواقعة التى نسيتها فعلا ، لم أغفل عن متابعة نشاطكم المشوق . .

المدير : (يحاول الكلام)

نابليون : ولا كلمة ياصديقى . يمكنك أن تتواضع فى مكان آخر أما هنا . . لا . لقد ساهم عملكم المشوق فى بلورة صداقة نموذجية فى هذا العصر الذى لا تتفق فيه نفوس كثيرة تقل تحرراً عنى مع كل ما تقوم به المعارضة .

الآخر : اصنع معروفا

نابليون : المعروف ، هو تراثى الوحيد ، منذ زمن طويل . لقد تخلصت من كل شىء ماعدا المعروف . وإنى إذ أضع الآن ، المعروف تحت تصرفكما أصدقائى .

المدير : أصدقاؤك ؟ أتقول : أصدقاؤك ؟

نابليون : قلت : أصدقائى ـ

الآخر : وهل أنت متأكد من أننا أصدقاء ؟ .
نابليون : إنى متأكد من أشياء قليلة ، ولكن كيف يمكن التشكيك فى ذلك ! هذا يعنى التشكيك فى معنى الصداقة ذاتها إن لم تكونوا أنتم ، جماعة المعارضة أصدقائى . . . (حديثه يتدرج من اللهجة الخطابية إلى اللهجة المألوفة) أم ترى أنكم تعترضون على كوننا أصدقاء ؟ .
المدير : لا أدرى . . كيف استطعنا أن نهدأ فى المقاومة .
الآخر : هكذا كما قلت .
نابليون : وأقول أنا أكثر من ذلك . لا أدرى كيف استطعنا أن نلتزم بالهدوء فى مقاومة الفساد والغباوة البشرية (يقدم سيجارة) هل تدخنان ؟ .
المدير : لا .
الآخر : لا .
المدير : (ينهض فى عصبية) كفى ياسيد نابليون . يجب أن ننتهى .
الآخر : نعم ، ننتهى .
المدير : هل تدرك هاوية الضلال التى تقذف إليها بجميع الأوساط الاجتماعية فى ثامورا ، من خلال تلك الخطب ، والاستقصاءات والمقالات ؟ إن حملة التخفيض لا تتفق بأى شكل من الأشكال مع المحافظة على السلوك القويم ، والنفس العفيفة التى حرمت منها المواطنين الشرفاء والقادرين على الإنجاب والتى سوف نحرمهم منها إلى الأبد .
الآخر : هذا هو .
نابليون : يحاول التدخل) تعلمان أن . .
المدير : تعلم أن الفساد قد اخترق سياج البيوت المقدسة . إن الأمهات والفتيات اللائى بلغن سن الزواج قد استيقظن فجأة من الحلم البرىء الذى طالما استغرقن فيه ، وأخذن يمارسن فى استحياء ، ولكنهن بدأن يمارسن الوسائل التى أسفرت عنها حملتك المؤذية . لقد ظهرت بوادر أثر ذلك فى بيت « الكولونيلة »[1] وسوف تظهر عما قريب فى بيت السيد كودنيليو . لقد تركناكم تنشرون نشاطكم فى ريف ثامورا ، ولكن آن الأوان . . .
الآخر : هذا هو . . لقد آن الأوان .
المدير : (ينظر فى غضب إلى الآخر ، ثم يخاطب نابليون) ليست هذه أول مرة تطأ فيها بحالات ممنوعة ، ولكن المعارضة مسئولة عن المحافظة على السلوك العام والخاص . إنك تهاجم الناس فى أقوى حصونهم صلابة . تريد أن تقضى على الأسرة . . تريد زيادة . . .
الآخر : (مقاطعا) يجذب المدير من سترته بالعكس إنه يريد التخفيض .
المدير : (يبعد الآخر) . . الحيرة فى عقول بعض أفراد المجتمع الذين هم على استعداد للتخلى عن واجباتهم المسيحية : انمو ، وتكاثروا .
الآخر : هذا هو : انموا وتكاثروا . (نابليون يشرع فى الكلام)
المدير : ولا كلمة . . . سوف تقول صحف الغد كل ما لم أقله لك ،
نابليون : إنه . . ربما لم تكونوا قد فهمتم .
المدير : لقد فهمنا .
نابليون : تفضلا ، اجلسا . سوف أشرح القضية فى كلمتين .
المدير : وأنا أجيب سلفا : لا
الآخر : لا .
المدير : كيف لا ؟!
الآخر : (فى تراجع) نعم (المدير يوافق)
نابليون : نعم ؟ حسن إذن (لكنهما لم يتركاه يتكلم)
المدير : إنك تضيع الوقت بقى أن أقول لك ، إنه منذ هذه اللحظة ، سوف يتوقف سلوكك إزاء هذه الحملة القذرة . وإنك اعتبارا من اليوم سوف تتوقف عن الترويج لأية محاولة اغتيال مع سبق الإصرار ، أو محاولة

(1) الكولونيل : رتبة عسكرية . وقد منحت هذه الرتبة لا حدى السيدات الريفيات فى المكسيك تقديرا للدور البطولى الذى قامت به أثناء الثورة المكسيكية

		خيانة أو انتهازية ، تستهدف ممارساتك الاجرامية هذه .
الآخر	:	هيا بنا
المدير	:	طابت ليلتك .
نابليون	:	من فضلكما . لا تنصرفا . سوف أشرح لكما ليست مسألة قضاء ، بل مجرد تخفيض . ليست مسألة قتل ، وإنما محاولة عدم تعرض هذه الكائنات للاغتيال فيما بعد . ليست قضية . .
المدير	:	(بمنتهى الاحتقار) إن مدير المعارضة لا يتناقش مع أناس من عينتك .
الآخر	:	(مثل صدى الصوت) من عينتك .
المدير	:	(وهو خارج من الباب الأيمن) طابت ليلتك .
الآخر	:	(خارجا باشمئزاز) هذا هو .
نابليون	:	(يتبعهما حتى الباب) لا تنصرفا . (يعود فيرتمى منهارا على أحد المقاعد ، خائر القول) يتحامل حتى يفك ياقة القميص ، السكرتير يدخل من الباب الأيمن ، ويتكلم وهو بالباب)

المشهد التاسع

نابليون ـ والسكرتير

السكرتير	:	(دون أن يدرك شيئا) هل تريد شيئا ؟ (نابليون لا يرد) طابت ليلتك . إلى الغد (يطفىء نور الوسط ثم يخرج من الباب الأيسر ، يُسمع تنفس نابليون المجهد ، صمت ، بائع الأدوية يطل مبتهجا من باب قاعة الانتظار ، وهو ممسك بصندوقه الذى كبر فى الحجم)

المشهد العاشر

نابليون وبائع الأدوية

بائع الأدوية	:	(يتهيأ إلى الكلام فى هدوء وبطء) لا يوجد أحد ، لقد تعبت من الانتظار . .

كنت أجهل أن الإنسان ربما يسأم من الانتظار .(يقترب من مقعد نابليون) . . لكن ماذا بك ؟ لماذا لا ترد على ؟ لم لا تقاطعنى ؟ ألست على عجل إذن ؟ الوقت من ذهب ، هذا ما كنت تقوله منذ لحظة والآن ؟ كما أنا غبى ! لعلك تفكر الآن فى أن الصمت من ذهب . هل تعلم أنه مما يدعو إلى البهجة أن تتيح لى المجال لأتحدث عن رفاقى بائعى الأدوية ، هكذا ، بدون عجلة ، وعن نفسى أنا أيضا ؟ (يجلس على المقعد حيث يغوص كالطفل بين مسانده ، يهتز فى المقعد ، ثم يأخذ فى تحريك الصندوق الكبير) والآن يمكن فك رباط الصندوق بكل عناية ، كى أطلعك على التذكار الذى تقدمه إليكم نقابة بائعى الأدوية فى ثامورا بمعرفة مخزن الأدوية الحديث الذى أنشىء عام ١٨٩٩ والذى أعمل عميدا للعاملين به ، تقديرا لحملتك الإنسانية التعقيمية والفلسفية التى تدعو إلى . . . (يتنبه إلى أن نابليون لا يستمع إليه) ولكن ألا تسمعنى ؟ لقد خطر ببالى منذ برهة أنه بالرغم من أنك لم تحدثنى ، فإنك تسمعنى . . . ولكن الآ . . . صمتك يحيرنى ، ويجعلنى أتراجع عن التصريح بكل ما كنت أريد أن أقوله نيابة عن رفاقى بائعى الأدوية ، ثم إننى ، أظن أنه ما لم أقل الآن ، فسوف أظل صامتا مثلك ، مسترخيا ، وربما أنام ، هنا على هذا المقعد الوثير ، الطرى (متداركا) لكن . . . لا . . هذا مستحيل . الآن لا . . يوم آخر ، إذا ما سمحتم لى ، سوف أتحدث معكم إذا ما سمح وقتكم . . . أما الآن . . إليكم هذه الأدوات تعبيرا عن تقدير بائعى الأدوية فى ثامورا لرسالتكم . إن صناع منتجات الكاوتشوك قد بعثوا إليكم بمجموعة متكاملة رقيقة لكى تحتفظوا بها كتذكار للحملة . (بينما يسترسل فى الكلام ، يخرج أشياء تشمل جوانتيات ، وأكياس وأنابيب وعددا من

أقـراص اللبـان ، ثم يخـرج عـددا من اللفائف محكمة الغلق ويبـدو أنها تحتوى أيضـا عـلى قـطع أخرى من منتجـات الكاوتشوك . . نابليون يتحامل على نفسه ثم يتفحص هذه الأدوات قطعة قطعة ، ثم ينفجر ثائرا)

نابليون : أخـرج من هنا . . ابتعـد عن هنـا أنت وأدواتـك المطاطيـة . . وأنت أيضا أيهـا القزم الكاوتشوكى . لا أريد أن أعـرف عنـك شيئـا ، ولا عن الحملة ولا عن التخفيض .

بائع الأدوية : ولكن كيف . . ؟

نابليون : هل سمعت ؟

بائع الأدوية : ولكنك منذ لحظة . .

نابليون : أخرج من هنا !

بائع الأدوية : يـاسيد « ووتـرلـو » ألا تستمـع إلى حتى النهاية ؟

نابليون : أغرب ، أغرب عن وجهى (فجأة يندفع من الأبـواب : الأيمن ، والأيسر ، ومن النـافذة ، تسعـة أطفال أقـويـاء وكـأنهم سقـطوا من السماء ، يقفـزون فى مرح ، يضيئون الأنوار ، كل واحد منهم يهتف ، ثم يصيحون جميعا)

المشهد الحادى عشر

نابليون ـ وبائع الأدوية ـ والأطفال التسعة

الأطفال : بابا ، بابا ، بابا ، الخ

نابليون : (فى يأس لبائع الأدوية) ثم لا يريدون أن يدعوا الإنسان إلى التخفيض !

بائع الأدوية : أوه . . يالك من صانع جيدا ! أنت أستاذ بـلا شك سأنتظر . . سـوف أنتـظر إذا مادعت الضرورة للانتظار ، وإذا سمحتم لى .

نابليون : لا ياصديقى العزيز . . انتهى الأمر . إذ أن (يتغير جو المسـرح فجأة ، هـالة من النور تتلألأ حول رأسه . . الساعة تـدق الثامنة . الأطفال التسعة مشدوهين أمام المشهـد الجـديـد) إذ أن المـوضـوع قـد انتهى ، أجل . . ولكن عساك تكون قد أدركت بمجرد رؤ ية هؤلاء الأطفال وهم ينادوننى هكذا ، بهـذه الطريقـة ، وبهذه الثقـة : بابـا . . اليس من الأفضـل أن أكرس نفسى لمستقبلهم فورا . . مستقبل أبنـائى على الفـور . . . وبمستقبل أبنـاء الآخرين لأنهم أيضا أبنائى . . لأن أبنائى هم أيضا أبناء للآخرين . اهتم بـالأبناء مجـهـولى الآبـاء . . بـالأبـنـاء غـير الـشـرعيـين . . بـالأبـنـاء بـالتبنى وبأبناء . . . ؟

الأطفال : (مروعين) بابا ، بابا ، إلخ . .

نابليون : مـع السـلامـة أيهـا الصـديق . فـرصـة أخـرى . اجمع أدواتـك (بائـع الأدويـة ينفـذ) فرصـة أخرى . . الحيـاة تناديني بـالخارج . . الحيـاة الحاضـرة ، وليست الحياة القادمة . سوف أبـذل جهدى من أجلهـا . . لملاجىء الأيتـام ؟ . . . لدور الأحـداث ؟ أم لمحـاكم الـصغـار؟ لا أدرى . . اعتبـارا من هذه اللحـظة . . أبناء الآخرين ، وأبنـاؤ ك مثلا . . أبنـاء لى .

الأطفال : (فى فرح) بابا ، بابا ، بابا ، بابا ، الخ

نابليون : تعـالوا يـاأبنائى (يهـرع الأطفال للقـائه ويلتفون حوله)

بائع الأدوية : (فى دهشة) ولكن ، هل هؤلاء الأطفال جميعـا ، بنات ، وبنـين ، هؤلاء الذين يهتفون : بابا . . أبناؤ ك ؟

نابليون : (ينحنى) تسأل ما إذا كانوا أبنـائى ؟ نعم أبنائى ، وأبنـاؤ ك أنت أيضا ياصديقى العزيز .

(ستار)

القاهرة : محمود فكرى عبد السميع

شهريات ○ متابعات
فن تشكيلى



* شهريات

○ طه حسين فى ذكراه — سامى خشبة

* متابعات

○ ليلة العاصفة للدكتور يوسف عز الدين عيسى — رجب سعد السيد

○ قراءة فى مسرحية ليل وفانوس ورجال — محمود عبد الوهاب

○ اصيلة قرية تتحدث لغة الفن — نازلى مدكور

* فن تشكيلى

○ محمد حجى والخيارات الثلاث — محمود بقشيش

طه حسين فى ذكراه
الاعتراف بأسلاف استناراتنا
ومعرفتهم.. والاختلاف معهم.. ضرورة!

سامى خشبه*

مـرت ذكرى وفـاة طه حسـين . . . (طه حسـين ، هـل تذكرونه ؟) أجل ، إنهم يذكرونه ، لأن ذكرى وفاته مرت ، وسط موجة كبيرة (فى العالم العربى !!) من الهجوم عليـه ، والانتقاص من علمه وفكره وتراثه ورسالته ؛ « اتهامه » بالإلحاد أحياناً أو بالسفاهة أحياناً ، أو بعد احترام « العملاء » ببساطة أحياناً ثالثة ، وفى أحيان رابعة كـانوا يكتفـون بترديـد أقوال التـلامـذة عن عـلاقـة معلومـات طـه حسـين بمعلومـات ــ المستشرقين .

إنهم يذكرونه إلى أن يصلوا إلى الهدف النهائى وهو اجتثاث كل ما بقى من بذور كامنة للاستنارة العقلية التى كان طه حسين من أبطالها الكبار ، والتى كافح فى معاركه من أجلها ومن أجل الحرية العقليـة والحريـة السياسيـة والحريـة الاجتماعيـة ضد أسلاف هؤلاء الذين « يذكرونه » بالذات . يذكرونه إلى أن يحققوا القضاء على كل ما حققه العقـل العربى . والإنسـان العربى من استنارة قائمة على الإيمان بضرورة المعرفة من أجل الفهم ، وضرورة الشك من أجل اليقين ، وضـرورة البحث عن الحقيقة فى تجرد من الهوى أو الاستسلام لما هو راسخ كجزء من العقائد غير القابلة للنقـاش ، فتنتشر المعـرفة الصحيحـة ويتيسر الفهم الصحيح . يذكرونه لكى لا يعود ممكناً البحث عن حقيقة ما يرجونـه ترديـداً لما يستـظهرونـه ولا عن حقيقة ما يحادثون به البسطاء منا ، الذين لا يزالون يعتقدون أن مجرد ارتداء الجبة والتعمم بالعمامة يخول الحق فى لقب العالم أو أن وضع النظارة والتشدق بالكلام يخول الحق فى لقب الفاهم ، وان اقتعاد مقعد السلطان يخول الحق فى لقب الصادق الأمين .

وأنا فى الحق لا أكتب هذا على سبيل المطالبة بأن نكتب عنه فى ذكراه كل عام بضعة مقالات لذكـر أعمالـه أو للاعتـراف بفضله . لأن طـه حسين ليس « لقمـة » نجدهـا ملقاة عـلى الأرض نقبلها قبل أن نتركتها بتقديس إلى جوار الجدار . إنه ليس من نوع الكتاب الذين تكتب عنهم المقالات عندما تحل الذكرى السنوية لموتهم . ذلك أنه قبل يوم موته بأعوام كثيرة كان قد أصبح جزءا لا يتجزأ من تاريخ التقدم اللا نهائى لعقل الإنسان العربى فى عصرنا وفى كل العصور . ومثل هذا الرجل يصعب أن يكـون موتـه « مناسبـة للكتابـة » بعـد أن كـانت « أعماله » فى الحياة علامات تشير إلى مراحل الطريق الطويل الذى خرجت به أمته العربية من ظلام العصور الوسطى إلى نور العصر الحديث . وحينما بدأ طه حسين على رأس جيله العظيم تلك المسيرة ، كان يؤكد أن خطوات الجيلين السابقين جيل رفاعة الطهطاوى ثم جيل محمد عبده ، لم تكن تخبطا ولا تشتتا فى متاهات مظلمة . كانت المسيرة تتقدم نحو العقل والحرية والالتزام الاجتماعى الذى يسطع وراء أسوار الخرافة والقهر وركوع « الأديب » والمفكر تحت أقدام السلطان . فإذا كتبنـا بعض المقالات فى « مناسبة » ذكرى وفاة طه حسين فلن تكون تلك المقالات أكثر من محاولة لإعلان بالاعتراف بالجميل من جـانب جيلنا والأجيـال المعاصـرة لنا من تـلامذة طـه حسين وتلامذتهم . وما أفقر عبارة « الاعتراف بالجميل » وما أبعدها عن التعبير عن الدين الكبير الذى تحمله لطه حسين . ولكن

ما أعظم التراث الذى منحه لنا سخاء قبل أن يرحل ومنذ أن بدأ المسيرة ، وما أكبر المسئولية التى حملها لكل من علمهم ولكل من استناروا بعمله الجليل .

ربما كان أعظم ما تعلمناه من طه حسين هو أن المفكر الأديب لا يستطيع أن ــ يتحرر بمفرده وسط محيط من القهر ، وأن المفكر لا يستطيع أن يكون حراً وهو مرتبط بسلطة لا تؤمن بالحرية ، وأن « الحرية » الفكرية ليست شيئاً مجرداً وإنما هى غرس يزدهر كلما تأصلت فى حياة المجتمع فى علاقة هذا المجتمع بتاريخه وتراثه وفى مؤسسات هذا المجتمع الأسرية والسياسية والدينية والتعليمية ، وفى علاقات كل من القوى الاجتماعية بالسلطة من ناحية وبالعلم والثروة من ناحية ثانية وبالقوى الاجتماعية الأخرى من ناحية ثالثة .

حينما بدأ طه حسين المسيرة ، لم يكن قريباً من السلطة مثلما كان الشيخ رفاعة الطهطاوى أو الشيخ محمد عبده من بعده . وكانت هذه هى مغامرته العقلية الاجتماعية السياسية الأولى رغم أن معركته الأولى من أجل حرية الفكر كانت من أجل تحرير الأزهر ذاته ومن أجل تحويل المؤسسة الفكرية والتعليمية الأولى فى المجتمع إلى مؤسسة تعمل من أجل تحرير العقل بدلاً من عملها من أجل استمرار تكبيله بالقيود الثقيلة . وفى هذا الموقف كان طه حسين يعرف أن تحرير المجتمع مستحيل دون أن تتحرك مؤسسات هذا المجتمع الأصيلة ذاتها إلى الأمام ، وأن تحرير هذا ــ المجتمع مستحيل عن طريق تزويده بمؤسسات جديدة تلتصق بجسد الأمة كالأطراف ــ الصناعية ، ولكنها أبدا لا تتغذى بدماء هذه الأمة لأنها لا تحيا حياتها . . فى هذه ــ المعركة ، كان طه حسين يقف فى صف المستنيرين عقلياً (أحمد لطفى السيد وتلامذته) ، بصرف النظر عن موقفهم الاجتماعى والسياسى،فى هذه المعركة كان الشيخ المتحرر المقاتل الشاب يتخيل أن تحرير الفكر ممكن عن طريق « الجدل الفكرى » وحده دون عمل سياسى .

وفى المعركة التالية ، فى سبيل « نقد التراث » كان طه حسين قد اختار انتماءه السياسى الأول مع حزب الأحرار الدستوريين ، لأنه كان الحزب الذى يجمع أساطين « المثقفين » المتحررين فكرياً وعقلياً بعلمهم الأوروبى المستنير ، لأنه كان الحزب الذى يجمع أكبر عدد من واضعى الدستور دعاة الليبرالية الشكلية . وكان طه حسين لا يزال يتخيل أن تحرير عقل الأمة ممكن عن طريق الجدل الفكرى والعمل السياسى من أعلى ، بصرف النظر عن المدلول الاجتماعى للموقف السياسى وبصرف النظر عن العلاقة الحتمية بين تحرير عقل الأمة والتزام العمل السياسى بموقف اجتماعى أكثر تقدماً .

واكتشف طه حسين ذلك التناقض . . التناقض الكامن فى إيمان الأحرار الدستوريين ، كبار ملاك الأرض وخلفاء السراى ، بالحرية الفكرية . والتناقض الكامن فى افتقار حزب الوفد ، حزب الطبقة الوسطى المتحررة الوطنية إلى المفكرين المستنيرين . . اكتشف التناقض بين دعوة كبار الملاك إلى الحرية الفكرية بين ممارستهم للطغيان السياسى والاجتماعى فى الوقت نفسه . واكتشف أنه تناقض يحتم استحالة تحقيقهم لما يدعون إليه من حرية ، واكتشف التناقض بين فقر الوفد فى « مجال الفكر الحر » أو « الثقافة المستنيرة » وبين ارتباط الوفد نفسه بأوسع الجماهير الشعبية من الفلاحين وأبناء فئات الطبقة الوسطى رغم أن « الحرية الفكرية » و « الثقافة المستنيرة » هى التعبير العقلى والفكرى الوحيد عن مصالح هذه الفئات الشعبية التى تضم الملايين . إنه تناقض يحتم أن ــ يتقدم حزب الوفد لكى يتبنى دعوة الحرية الفكرية ولكى يحاول تطبيقها على نحو صحيح : هذه الحتمية التى لم يسمح التاريخ بتحقيقها فى إطار « الوفد » التقليدى أبدا .

وكان التطبيق هو محاولة فرض قيم الحرية الفكرية والسياسية وقيم الثقافة المستنيرة فى عقول جماهير أوسع الفئات الشعبية عن طريقين لا ينفصلان : أولهما هو ممارسة العمل السياسى الوطنى فى غمار معارك الحركة الوطنية الديموقراطية المستمرة التى اندمج فيها الكفاح من أجل الاستقلال بالكفاح من أجل الديموقراطية . ففى هذه الممارسة تكمن « مدرسة الحرية » الأولى والأساسية . فى هذه الممارسة تنفض الجماهير قيود استسلامها وتواكلها وصبرها السلبى القديم وتتحول إلى الإيمان بقيم العمل الإيجابى والإيمان بجدوى العمل الجماعى ، والسعى إلى تحقيق مكاسب فورية حقيقية . هكذا تتغير « سيكولوجية » الجماهير فى مدرسة الكفاح اليومى ، الوطنى الديموقراطى نفسه .

وكان الطريق الثانى لفرض قيم الحرية الفكرية هو التعليم . فإذا كان لابد من غرس قيم الحرية الفكرية فى عقلية المجتمع كله والأمة بأسرها،وإذا كانت الفئات الشعبية وفئات الطبقة الوسطى هى أغلبية الأمة ، « كميا » فإن « مجانية التعليم » هى حجر الأساس الذى يكفل انتشار التعليم بين أبناء هذه الفئات العريضة ، والذى يكفل أن يصبح أبناء هذه الفئات هى المدى البشرى الأساسى لكل مؤسسات وأجهزة المجتمع الإدارية والعلمية والسياسية والعسكرية . بذلك تتغير طبيعة التركيب الاجتماعى لأجهزة الدولة ذاتها .

ولكن هذا الأساس « الكمى » أخذ يؤدى دوره فى غرس قيم الحرية الفكرية دون تغيير كيفى فى نوع المواد المدروسة

نفسها ، وخاصة بالنسبة لدراسات العلوم الإنسانية ـ التاريخ والأدب والفلسفة وعلم الاجتماع وغيرها التى تؤثر بصورة مباشرة على « عقلية » الدارسين ، وعلى طرقهم فى التفكير . وكانت معركة « التعليم » بشقيها الكمى والكيفى هى معركة طه حسين الأخيرة فى الجانب « العملى » أو السياسى ـ من تاريخ ريادته العظيمة .

وإذا كنا قد بدأنا هذا الإعلان عن الاعتراف بالجميل ، بالحديث عن ذلك الجانب « السياسى » من تاريخ طه حسين الريادى الكبير فربما كان الدافع إلى ذلك سببين :

أولهما : هو أن تأثير طه حسين فى ذلك المجال على عقل أمته كان هو التأثير المباشر الذى يصل إلى عقول أوسع الجماهير ، إلى عقلية الأمة الحية بأسرها وفى أسرع وقت .

وثانيهما : « روح تعاليم » طه حسين فى ذلك المجال ، وإن لم تكن ـ على ما أعلم ـ قد سجلت ووقعها هو باسمه ، فإننا لا نزال بحاجة إلى إدراك مغزاها الحقيقى ، والإصرار على التمسك بها والعمل على أساسها إذا شئنا حقاً أن تخرج أمتنا كلها ، ومجتمعنا كله ، من ظلمة العصور الوسطى إلى نور العصر الحديث . مازلنا بحاجة إلى أن تعود جماهيرنا الشعبية فتنغمس فى العمل الوطنى الديموقراطى لكى تتحرر حقاً ولكى تؤكد إيمانها بجدوى العمل الإيجابى الجماعى المنظم والمستنير . وما زلنا بحاجة إلى أن تستنير عقلية أمتنا . وعقول جماهيرنا بنور العلم والمعرفة والفكر النقدى .

الجانب الآخر هو الجانب الذى لا يهتم بأكثره حتى الآن سوى المثقفين ، فتنتقل منهم وعبرهم ثماره إلى فئات أمتنا المختلفة بدرجات متفاوتة . ولكن هذا ـ الجانب الذى تجسده مؤلفات طه حسين ، هو الحديقة الدائمة الخضرة ، الأبدية الثمار التى غرسها المفكر الشجاع ، وتركها لأمته ، ترعاها ، وتأكل من حصادها وترتوى وتتعلم ، وحينما يكون بمقدور كل أبناء أمتنا أن « يقرأوا » هذه الكتب وأن يتعلموا منها سيلتقى الجانبان اللذان تكون منهما تاريخ طه حسين كله .

مرة أخرى حينما بدأ طه حسين مسيرته ومع تقدمه على طول هذه المسيرة وجد نفسه بحكم الظروف الموضوعية للثقافة المصرية نفسها مطالباً بأن يغطى أكثر من ميدان وأن يقاتل على أكثر من جبهة واحدة ، ولكن عظمة المقاتل الفكرى تتجلى فى وحدة موقفه الأساسى على كل هذه الجبهات . إن كتب طه حسين التى تزيد على أربعين كتاباً تتوزع على أكثر من مجال من مجالات الفكر الإنسانى والأدب والعلوم الإنسانية .

سنجد مجموعة من الكتب تدخل فى باب نقد التراث مثل « فى الشعر الجاهلى » ، « تجديد ذكرى أبى العلاء » أو « صوت أبى العلاء » أو « مع المتنبى » أو « المنهج الاجتماعى فى مقدمة ابن خلدون » .

وفى كل هذه الكتب اتخذ طه حسين موقف المفكر النقدى ، الذى لايسلم بأقوال القدماء دون تمحيص وتقليب لوجهات النظر .

وسوف نجد مجموعتين من الكتب التى يمكن أن تدخل فى علم « التاريخ » مثل « ظهور الإسلام » أو « الشيخان » أو « الفتنة الكبرى » أو « على وبنوه » وفى هذه الكتب ركز طه حسين على تاريخ الدولة الإسلامية الأولى ، جمهورية الإسلام العظيمة فى عصر الرسول والخلفاء الراشدين . وهنا تبنى طه حسين منهجاً نقدياً رفض فيه أسلوب الاكتفاء بتسجيل أعمال السلف الصالح وتمجيدهم من وجهة النظر الدينية والأخلاقية ، لقد ركز على هذه الفترة من التاريخ لأنها بداية تاريخ الإسلام وهو المصدر الرئيسى لفكر الأمة وتكوينها العقلى ، ثم لأنها الفترة « الديموقراطية » العظيمة من تاريخ الإسلام ، حينما لم يكن الخلفاء مجرد ملوك يحف بهم مجد الدولة الكبرى وثراء الإمبراطورية وإنما كانوا تعبيراً حراً عن مصالح الشعب العربى كله ومصالح مستقبله المزدهر المتحرر العادل . هذه الفترة هى التى أبرز منها طه حسين قيم الحرية والعدالة والديموقراطية فى « الدولة » التى أسسها المسلمون .

وسوف نجد مجموعة أخرى من الكتب فى نقد الأدب المعاصر مثل « حافظ وشوقى » و « حديث الأربعاء » وغيرهما ، وسوف نجد مجموعة أخرى فى نقد الفكر السياسى وفى نقد الفكر الاجتماعى وفى نقد الحركة الثقافية المصرية والعربية المعاصرة وعشرات من المقالات فى كل مجالات الفكر الإنسانى والهموم العقلية المعاصرة لأمته . وفى كل هذه المجالات كان الموقف الرئيسى السائد الذى اتخذه المفكر العظيم هو الموقف النقدى : حيث يسود العقل لا الخرافة والبحث الحر عن الحقيقة حتى لو كان الثمن هو هدم معتقدات خاطئة قائمة وعدم الرضا عن الهوى الذاتى مع تحويل الحقيقة الموضوعية إلى إيمان شخصى دون جمود .

إننا ونحن نحاول أن نضع أيدينا على جوهر التركة الفكرية الهائلة التى تركها لنا طه حسين لا ينبغى أن نشعر فقط بالامتنان أو عرفان الجميل ، وإنما قد يكون علينا أن نعرف ما هو أكثر

نبلاً ، وهو أننا إذ نتعلم منه ونسير على الطريق الذى شقه لكى نستكمل المسيرة فإننا بسبب ما تعلمناه ، وهو التمسك بقيمة الحرية والالتزام بروح التقدم اللانهائى لعقل الإنسان وحياته فإننا قد نختلف معه . ولكن هذا الاختلاف لن يكون إلا لكى نستكمل بالحق وبالفعل ما بدأه ، لكى نحافظ على حياة طه حسين ومعنى تلك الحياة .

. . . أعود بكل هذا الاستطراد الطويل الذى أعتذر عنه ، لكى أقول إننيلم أكتبت ما كتبت من أجل أن أطالب ببضعة مقالات لتكريم طه حسين فى ذكرى وفاته .

وإنما أردت أن أضع أمام القارىء صورة ، عامة بالضرورة ، للاتجاه السائد الآن فى حياتنا العقلية : اتجاه العداء للاستنارة والعلمانية العقلية مهما كانت انتماءاتها الأيديولوجية أو الاجتماعية .

وحينما أقول إن الاتجاه السائد فإننى لا أقصد أنه سائد فى الجامعات ومراكز البحث العلمى ــ فى الإنسانيات أو فى الطبيعيات ــ أو فى الأجهزة المركزية المزودة أيضاً بالباحثين والآلات الحاسبة . فى هذه الأماكن يضطرون بالضرورة ولأجل المنفعة العامة المعرفية أو العملية إلى الالتزام بحدود دنيا على الأقل من الموضوعية والعلمانية . التى كان يلجأ إليها دون شك ــ أطباء الهند وبابل ومصر القديمة رغم أنهم كانوا يمارسون أيضاً السحر إلى جانب الطب والهندسة والفلك .

إنما أقصد سيادة اتجاه العداء للاستنارة العقلية ورفضها ، هذا الاتجاه القديم منذ طرقت هذه الاستنارة عقل أمتنا وضميرها فى أواخر القرن الأسبق وأوائل القرن الماضى .

وأردت ثانياً أن أتساءل عن السبب الذى جعل ثمار « ليبراليتنا » أو تيارنا التحررى المستنير والعقلانى ، ضعيفة وجافة وغير مشبعة إلى هذا الحد عاجزة عن التجذر والتأصل بقوة فى وجدان أمتنا وضميرها كل هذا العجز ، بحيث تضطر إلى التوارى الخانع ، أو الدفاع المستضعف ــ على أكثر تقدير ــ حينما تسترد النزعات السلفية والشكلية والنقلية بعض أنفاسها وتتظاهر بأنها امتلكت ناصية الحق ، لمجرد أنها تمتعت لبعض الوقت ، ولظروف طارئة ببعض القوة أو المكانة « الاجتماعية » .

هل كان الخطأ كامناً فى طريقة وأسلوب المستنيرين « الاوائل » الكبار ، الذين قطعوا ، بينهم وبين تراث الأمة بعد طه حسين ، واكتفوا بالعمل « الثقافى » والأكاديمى بعيداً عن العمل العام ؟ أم كان الخطأ فى تركيبة القوى الاجتماعية والمؤسسات السياسية نفسها التى قررت تغيير ــ شكل البنى التحتية للمجتمع ــ تغييراً عاماً ودون توجه فكرى واجتماعى وقومى واضح وملتزم منذ البداية ــ دون أن تفكر فى تغيير البناء القومى ــ فكان أن تراكم فى هذا البناء القومى تراث السلف غير العقلى وغير المستنير ، إلى جانب ، أو من تحت ما تراكم من طبقات التكوين العقلى والوجدانى لفئاتنا المتعلمة ، أم أن السبب كان ارتباط مثقفى الاستنارة ــ بالدولة ــ باعتبارهم موظفين ، لا بالشعب نفسه وتجمعاته ومؤسساته ، أم أن السبب كان هجوم وسائل الاتصال الجماهيرى المبكر الذى اقتضى أن تتحول المعرفة إلى دعاية ، والثقافة إلى مجرد إعلام قبل أن يتأصل لدين الاحتياج إلى المعرفة وإلى الثقافة ؟ أم أن السبب شىء مختلف عن كل هذا كل الاختلاف ؟ .

فى ذكرى رحيل طه حسين ، يضطر بعض الأوفياء إلى الدفاع عن مجرد أمانته وإيمانه ولكن فى ذكرى رحيل قاسم أمين ومصطفى عبد الرزاق وعلى عبد الرازق ولطفى السيد ، وعبد الرحمن الرافعى ، ويوسف كرم ، وأمين الخولى ، وأحمد أمين ، ومحمد فريد ، وحافظ إبراهيم ، وإبراهيم المويلحى ، والامام محمد عبده ، وصبحى وحيدة ، وشفيق غربال ، ويوسف مراد وسلامة موسى ، ومحمد تيمور ، ومحمود مختار ، ومحمد سعيد ، وسيد درويش ، وعشرات غيرهم . . . لا نذكرهم بالاتهام ولا بالدفاع إلا لكى نعترف بأن لاستنارتنا أسلافا وجذورا ، وأنه علينا أن نحدد اختلافاتنا معهم لكى نعرف بالتحديد ما كسبناه وما خسرناه وما ينبغى تعويضه ، وما يتعين كسبه من جديد أو تحقيقه لأول مرة ؟ !

القاهرة : سامى خشبة

طرق باب الشعر ، وله بعض الأغانى يغنيها مطربون مشهورون ؛ وعرف قرّاء الصحف الدكتور يوسف عز الدين عيسى كاتب اليوميات الشائقة فى (مفكرة الأهرام) .

ومع كل هذا التنوع فى العطاء كما وكيفاً ظلّ الرجل هاويا للأدب . . فلا يمكن أن نعدّ الدكتور يوسف عز الدين عيسى أديبا محترفا ، وهو الذى يحمل لقبا علميا كأستاذ فى تخصص من أشق التخصصات العلمية البحتة : علم الحشرات . . ولابد أنه لكى ينجح فى هذه الوظيفة أعطاها من وقته وجهده الكثير . وقد أكد الرجل بنفسه على ذلك فى أكثر من لقاء .

والتحليل الكمى للإنتاج المتنوع للدكتور يوسف عز الدين عيسى يشير إلى تميز فن الدراما الإذاعية عنده ، فقد كتب نحو ثلاثمائة وستين تمثيلية إذاعية . فإذا أضفنا إلى ذلك ما يزيد على أربع مسرحيات ، لوجدنا ما يفسر شغف

ويستقبلك معظم قصص المجموعة - إن لم يكن كلها - فيدخلك إلى جو من الفنتازيا المقبضة ، حيث يشيع اللون الأسود والرؤية المتشائمة فى كل الجنبات . بل إن ذلك يبدأ من أول العنوان فى كل قصة : (الموتى) ، (ليلة العاصفة) ، (لا مكان) ، وهى عناوين غنية عن التعليق والإشارة إلى مدلولاتها . ولا تغريك القصص الأربع الباقية ، فواحدة تحمل اسم (نور الشفق) وهو عنوان مخادع ، حيث تقول القصة إنه برغم نور الشفق فإن الحقد والصراعات بين بنى البشر هى الأقوى والسائدة . وأيضا (أفراح الملائكة) ، حيث نتوقع الفرح ممتزجا بالطهر والبراءة ، ولكننا نفاجأ بمأساة ، وتطالعنا بداية القصة بوباء الكوليرا يجتاح مصر فى فترة من فترات التاريخ القريب . أما (القطار) فقد أرادها الكاتب قصة رمزية . . . فالناس كراكبى القطار ، يبدأون فى محطة ، وينتهون فى أخرى .

متابعة

"ليلة العاصفة"

للدكتور عز الدين عيسى

رجب سعد السيد

الدكتور يوسف عز الدين عيسى أوفر أدباء الإسكندرية حظا وأكثرهم انتشارا فى ساحة الأدب فى مصر ، حتى إننا - إذا اتخذنا ذلك كمقياس - لا نكاد نعده سكندريا إلا بالإقامة وبمقدار وجوده الإيجابى وتفاعله مع الحياة الأدبية فى المدينة ، هذا إلى أن أعماله لا تظهر فيها ملامح البيئة السكندرية ، بل ولا ملامح لأى بيئة مصرية أخرى ، فهو - فى معظم قصصه ، وكما سنرى - يحكى قصصه الطريفة ، محلقا فى عالم فنتازى خاص به .

وقد خبر الدكتور يوسف عز الدين عيسى كل فنون الكتابة ، فكتب الدراما الإذاعية والقصة القصيرة والرواية والمسرحية والفيلم والدراسات الأدبية ، كما

الكاتب بالحوار فى أعماله الروائية والقصصية .

وقد قدم الكاتب نفسه فى مقدمة المجموعة القصصية (ليلة العاصفة) - كتاب اليوم - العدد رقم ٢٢٥ - مارس ١٩٨٤ ، على أنه كاتب رواية (له روايتان) ، ثم مسرحى ، ثم كاتب دراما إذاعية ، وأخيرا ككاتب قصة قصيرة . فهل يدل ذلك على أن القصة القصيرة قد لا تكون الشكل الأثير لدى الكاتب ؟ .

على أية حال ، لقد اختار الدكتور يوسف عز الدين عيسى من بين ما كتب فى فن القصة القصيرة (مائتى قصة) سبعا ، ضمها فى أول مجموعة قصصية تصدر له ، بعنوان (ليلة العاصفة) .

ولكن الكاتب لا يحفل كثيرا بمحطة البداية ويعطى كل التركيز لمحطة (الوصول) ، فى سخرية مريرة . فإذا أتينا إلى القصة الأخيرة (فراشة تحلم) ، توقعنا قصة من رقائق الدانتيل ، فهناك الفراشة ، وهى تحلم . . ولكن أى حلم !! . . إنه كابوس يجعلها تهب من غفوتها فزعة ، فالشر المستطير قادم ! .

والأحلام وسيلة تكنيكية يستخدمها المؤلف فى بناء قصصه . وفى بعض القصص يقوم البناء ، أساسا ، على حلم أو رؤية كابوسية ، كما فى قصة ليلة العاصفة ، حيث يرى البطل ، وهو تحت تأثير حمّى تلهب جسده ، شريطا لمستقبل حياته وللظروف التى ستحيط بنهاية هذه الحياة . ويبقى

البطل طيلة السنوات التالية ـ التى هى الامتداد الزمنى للقصة ـ يرقب تحقق الأحداث والمآسى التى رآها فى ذلك الشريط .

وفى قصة (لا مكان) يستيقظ البطل من نومه فزعا بتأثير حلم مخيف كان ـ فيه ـ جائعا يبحث عن طعام فى مدينة مهجورة خالية من مظاهر الحياة ، وأصابه الرعب فظل يعدو حتى صحا من نومه وقلبه يدق فى سرعة وعنف . وكان البطل قد بدأ نومه بعد أن قضى سهرة هائلة عند خطيبته التى كانت تحتفل بعيد ميلاده الثلاثين ، فيكدر عليه الحلم صفوه ، ثم نفاجأ ـ مع البطل وهو يقف أمام المرآة ليحلق ذقنه ـ بأن الزمن قد قفز به إلى الأمام أربعين سنة ، فصار عجوزا فى السبعين . وهكذا ، أسلمه رعب الكابوس إلى رعب أشد ، حيث خرج من كهف الزمن شائخا يهيم فى شوارع المدينة لا يجد لنفسه مكانا . فكأن الحلم كان تمهيدا لما طرأ على حياة البطل من تغيرات فجائية مروعة . وبرغم ذلك فإن الحلم أو الكابوس لا يبدو جزءا أساسيا فى القصة ، حيث لا يؤثر فى بنائها ، بل يمكن حذفه تماما دون أن تتأثر القصة فنيا .

وحلم الفراشة فى العصور الجيولوجية الأولى ـ قبل ظهور الإنسان ـ هو أساسا بناء قصة (فراشة تحلم) . وهو حلم مزعج (لاحظ أن الأحلام كلها مزعجة) ترى فيه الفراشة نفسها حبيسة فى شبكة كائن غريب لا تلبث أن تعرف ـ حين تلجأ إلى عرّافة الغابة ـ أنه الإنسان الذى سوف يظهر فى وقت محدد من الزمان ويجر المتاعب على كل مخلوقات الكون ، بل لن يسلم هو نفسه من شروره .

وفى المقطع الثالث من قصة (نور الشفق) ، وفى حديث بين امرأتين ، تحكى إحداهما للأخرى حلما رأت فيه غرابا يأكل حماما . ومعروف تماما مدلول كل من الغراب والحمام ، كما أن القصة نفسها تتضح فيها ملامح كل من الشر والخير والصراع الخاسر بينهما ـ لصالح الشر كما يؤكد الكاتب فى رؤيته التشاؤمية الواضحة ـ بحيث لا نحتاج إلى مزيد من الرموز المسطحة فى مثل هذا الحلم غير المبرر فنيا . . . بل إن المقطع نفسه يبدو زائدا ، ويمكن الاستغناء عنه دون أن تتأثر القصة .

وللدكتور يوسف عز الدين عيسى غرام واضح بحشد التفاصيل التى قد يبدو بعضها زائدا وغير مفيد فى بناء القصة ، من أمثلة ذلك :

١ - حرص المؤلف على أن يعطى للشخصيات ، وبعضها ثانوى أو هامشى أو غير ذى قيمة على الإطلاق ، أسماء كاملة وأحيانا مركبة ، دون أن يكون لهذه الأسماء أى دلالة . ففى قصة (نور الشفق) يعطى اسم (سحر العيون) للممرضة ، بينما يتجاهل الطبيب مدير المستشفى . وفى قصة (أفراح الملائكة) يذكر اسم الطبيب (شوقى عبد المنعم) رب الأسرة الذى سوف يتوفى ويترك أولاده والقصة أيضا ، دون أن يؤثر فى أحداثها الأساسية . كذلك يذكر اسم والد الفتاة التى سيتزوجها هذا الطبيب ، برغم أن هذا الوالد سيموت أيضا بالكوليرا فى مفتتح القصة ، ولا ينسى أن يذكرنا بأن والد الفتاة كان مدرسا للطبيب فى الثانوى .

٢ - الوصف المفصل للأزمة التى أنهت حياة مدير المستشفى ، فى قصة (نور الشفق) ، لا يمت بصلة للقصة نفسها ، ويمثل عبئا على بناء القصة وعلى القارىء .

٣ - التوسع فى وصف واقعة انتشار وباء الكوليرا فى مصر (أفراح الملائكة) ، دون أن يكون لذلك صلة بالحكاية الأصلية .

٤ - فى قصة أفراح الملائكة أيضا ، وفى صفحة ٥٦ بعد عبارة (. . . خرجا من المسجد ووقفا يتحدثان بجوار السيارة) ، يأتى حوار طويل وممل وغير مفيد . . وكانت العبارة نفسها كافية لأداء المهمة دون تسجيل الحوار .

وفى نفس القصة يقوم الرجل الشهم بشراء . . . (كميات هائلة من السمن والسكر واللوز والجوز والبندق والزبيب والملبن وحلوى جوز الهند وقمر الدين . .) ، لدرجة أن القارىء يمكن أن يتساءل : ألم ينس المؤلف ـ أقصد الرجل ـ شيئا ؟!

ولعله من الطريف أن نشير إلى وجود الجوز واللوز والبندق فى أكثر من قصة .

٥ - شخصية (سامية) حبيبة البطل فى قصة ليلة العاصفة ، هامشية باهتة ، ومع ذلك لا ينسى المؤلف أن يعطيها وظيفة ذات نوعية خاصة جدا : « عينت معيدة فى قسم الطفيليات » ، فماذا يحدث إذا غيرنا وظيفتها إلى معيدة فى قسم البكتريولوجى مثلا ؟

٦ - يتجول بطل قصة (لا مكان) فى المدينة بعد مرور أربعين سنة على نومه ، ويرصد التغيرات التى حدثت فى الواقع المحيط به . ولا تحتاج القصة إلى كل هذه التفاصيل ، خصوصا وأن سرد التغيرات جاء فى لغة عادية . وكان يمكن الاكتفاء بما طرأ على منزل البطل من انقلابات نقلتها إلينا القصة ، من خلال البطل ، فى رؤية كابوسية جسّدت فداحة خسرانه لخصوصيات حياته .

ومن أوضح خصائص اللغة القصصية عند الدكتور يوسف عز الدين عيسى استخدامه للحوار كأحد أعمدة البنية القصصية فى أعماله ، ولعل ذلك يرد ـ كما سبق أن أشرنا ـ إلى اهتمامه الكبير بالدراما الإذاعية ورسوخه فى مجالها . ولكن الحوار فى التمثيلية الإذاعية يختلف عن الحوار فى القصة القصيرة . ففى الأولى ، يقوم الحوار بكل العمل تقريبا ، لذلك فهو يتسع لكل التفاصيل ، ويحمل كل المعلومات والإشارات إلى المستمع ، ليستأثر بأذنيه . أما فى القصة القصيرة ، فالحوار أحد الأنسجة المنشئة للكيان القصصى ، اللهم إلا إذا كانت القصة كلها حوارية . وكنسيج ضمن أنسجة أخرى فى جسم القصة ، يجب أن يخضع الحوار لقانون هذا القالب الفنى الذى يعتمد على التركيز والاكتفاء بالخطوط التى تلمّح وتغنى عن التفاصيل .

ولا توجد قصة واحدة فى مجموعة « ليلة العاصفة » تخلو من الحوار ، بل إن بعضها يعتمد أساسا على الحوار ، حتى إن القارىء يكاد يظن أنه أمام دراما إذاعية . ونعتقد أن بعض قصص هذه المجموعة ، إن لم يكن كلها ، كتبت أصلا كتمثيليات إذاعية . وقد صرّح الدكتور يوسف عز الدين عيسى ، فى الخواطر التى يكتبها فى باب (أسبوعيات) بالملحق الأدبى لصحيفة الأهرام (عدد يوم الجمعة الموافق ٦/٢١/

١٩٨٥) بأن قصة (الموتى) كانت تمثيلية إذاعية فى الخمسينيات ، وقد حولها من الشكل المسموع إلى الشكل المقروء . ولا مانع لدينا أن يستثمر المؤلف أفكاره فى أكثر من شكل فنى . إن ذلك يذكرنا بالمعمل الفنى عند الكاتب الراحل ضياء الشرقاوى حيث كان يخضع بعض تجاربه الروائية لشكل القصة القصيرة أولاً قبل أن يصوغها بناء روائيا . كل ما نتوقعه ، حيال مثل هذا التجريب ، أن يحرص الكاتب على قواعد الشكل الذى يتعامل معه ويتخلى عن مؤثرات الشكل الذى طرقه بنفس الفكرة .

ولم يستطع الدكتور يوسف عز الدين عيسى أن يتخلص من تأثير الحوار الإذاعى فى أكثر من قصة وأكثر من موضع فى مجموعته القصصية (ليلة العاصفة) . ففى قصة (نور الشفق) نجد المقاطع التى تتكون منها القصة وكأنها (مسامع) ، (يفتح) كل منها ثم (يقفل) منفصلا بشخصياته وأحداثه عمّا سبقه وما يليه . وتبدو خبرة الكاتب فى الرسم بالحوار واضحة فى (المقاطع) أرقام ٢ و ٨ و ٩ . وأحيانا يفلت الحس القصصى عند المؤلف ، ويغلب عليه الحس الإذاعى فى كتابة الحوار ، فيأتى كما فى المقطع الخامس (ص ٢٠) :

- (الأطفال يادكتور

انتفض الدكتور واقفا وقال بلهفة :

- (مالهم ؟

ظلت ناظرة إلى الطبيب ، والفزع يطل من عينيها لا تدرى ماذا تقول . صاح الطبيب قائلا :

- (تكلمى . . ماذا حدث للأطفال ؟ هل ماتوا ؟

- (ليتهم ماتوا يادكتور ، حدث أسوأ من ذلك ، هيا معى لترى الكارثة . .

ذهبا معا إلى عنبر الأطفال . قال الطبيب :

- (مالهم الأطفال ؟ ها هم بخير

- (شىء مريع . لست أدرى من الذى فعل ذلك .

وواضح أن التركيز فى هذا الحوار - من جانب المؤلف - منصب على (أذن) السامع أو المستمع ، وليس (تلقى) قارىء القصة .

كذلك نجد فى نفس القصة (شائبة) إذاعية أخرى ، وهى التغيرات السريعة المفاجئة فى سير الأحداث ، والتى تصلح (قفلات) للحلقات الإذاعية . ففى المقطع أو المسمع العاشر وحده ، نفاجأ - أولا - بأن مدير المستشفى هو سارق علامات تحديد نسب المواليد ثم نفاجأ - ثانيا - بأن نفس الشخص لم يسرق العلامات ، فهو قد عاد ووزع نفس العلامات على نفس الأطفال ، بنفس الترتيب ، فأعاد إلى كل منهم نسبه الحقيقى ، ولكنه أخفى التصحيح .

وأحيانا ، يستدرج الحوار الكاتب ليلخص من خلاله أحداثا وقعت قبلا ، وتم سردها فى سياق القصة ، كما فى صفحة ٦٤ من قصة (أفراح الملائكة) . . فقد جاءت الأم لتعرف من أطفالها مغامرتهم التى عرفها القارىء قبلها .

وتقوم قصة (فراشة تحلم) ، كلية ، على الحوار بين حيوانات الغابة . والحوار فيها سلس ومصمم بذكاء ، خصوصا الجزء الذى دار فيه الحوار بين العصفورة والفراشة المنزعجة وهى تحكى لها ما دار بينها وبين عالم الحشرات (!!) الذى وقعت فى شبكته فى الحلم . تقول الفراشة (صفحة ١٤٤) :

(. . قلت : إن كنت ظمآن فليس لدىّ ما يروى ظمأك ، فما أنا إلا فراشة ضعيفة مسكينة ضئيلة الحجم ، لا أرد جوعا ولا أطفىء ظمأ . أمامك البحيرات الواسعة والينابيع الصافية ، فاذهب وارتو منها كما تشاء وامنحنى حريتى التى سلبتها منى ، فالحرية أغلى ما فى الوجود . فقال (العالم) : إن ظمئى ليس للماء ، بل للمعرفة ، وأنت سترويين ظمئى . . سأحتفظ بك عندى فى معملى فترة من الزمن لمعرفة كل شىء عنك : كيف تأكلين ، كيف تطيرين ، كيف تتناسلين ! . فصحت قائلة ، وقد استبد بى الفزع : مستحيل ، مستحيل ، كيف تجرؤ على ذلك وكيف تستبيح لنفسك أن تطلع على أسرارى ؟! . فاستمر يقول ، وكأنه يجد لذة فى تعذيبى : ثم أقتلك بعد ذلك وأفتح بطنك وأخرج أمعاءك لتقطيعها إلى شرائح رقيقة لدراسة أنسجتها وخلاياها ، كما أننى سوف أدرس تركيب رأسك وأرجلك وأجنحتك) .

وتطل شخصية المؤلف نفسه واضحة فى هذا الحوار .

أما فى قصة (الموتى) فالحوار مستخدم فى التصوير وتوصيل أفكار الكاتب بشكل جيد . وقد نقل المؤلف مسرح القصة ، بعد جولة قصيرة فى المدينة التى توقفت فيها الحياة ، إلى مسرح المدينة ، حيث نجد الممثلين وقد نجوا من (الموت) الذى أصاب سكان المدينة ، وحيث الأحداث تجرى على خشبة المسرح ، ويصبح الحوار (شرعيا) ! .

ويشير الدكتور عبد الفتاح عثمان ، فى دراسته عن رواية (الرجل الذى باع رأسه) أولى روايات الدكتور يوسف عز الدين عيسى ، (مجلة القصة - العدد ٣٧ - يوليو ١٩٨٣) إلى أن إحدى خصائص اللغة القصصية عند المؤلف استخدامه للصورة البيانية وخاصة التشبيه ، ويصف التشبيهات فى الرواية بأنها - بصفة عامة - طريفة ، غير أن بعضها (يتصف بالركاكة والابتذال) ، وبعضها (فيه مبالغة غير مقنعة) . ولا يمكن لقارىء (ليلة العاصفة) إلا أن يعترف بطرافة أسلوب المؤلف بصفة عامة . والتشبيهات فى قصص المجموعة قليلة ، ربما بسبب سيادة الحوار وقلة الوصف والسرد ، غير أنها فى مجملها عادية لا تستوقف القارىء ، مثل (. . ولكن قوة عجيبة وخفية ، وكأنها مغناطيس قوى ، كانت تجذبها إلى الداخل) و (. . . ركبا الزورق وكأنهما روحان هائمتان . .) . و (. . خرج الغضبان من منزله كالثور الهائج . .) و (. . ترك حمدى السماعة مدلاة تتحرك كبندول الساعة . .) ، وتشبيهه سريان الألم فى الجسم كسريان النار .

وبعض التشبيهات موفقة وتخرج من رتابة المألوف بمحاولة التغيير والتجديد ، مثل (سرى الخبر فى أنحاء القرية كما تسرى النار فى فتيل القنبلة) ، ووصف الغراب الذى يأكل الحمام (. . . وكبر فى الحجم حتى أصبح وكأنه سحابة كبيرة تحوم فوق القرية) ومن التشبيهات الجيدة أيضا ، (الوباء يجتاح مصر ، حيث يتساقط البشر كقطرات المطر التى يمتصها التراب) ، و

(. . كل شيء ساكن لا يتحرك ، وكأنه مشهد سينمائى توقفت عند لحظة معينة الآلة التى تعرضه . .) (. . والبرق يلمع فينير الطريق والحقول لحظات خاطفة ، وكأن السماء تلتقط صور لهذا المكان !) . وهو تشبيه مبتكر و (. . رأى أمام البيت شجرة ضخمة شامخة كأنها تتحدى العاصفة العاتية وتتولى حراسة المنزل) .

أمّا المبالغة فتظهر فى بعض التشبيهات مثل (. . بدا له الطريق طويلا لا يريد أن ينتهى ، وكأنه يلتف حول الكرة الأرضية) . وتشبيه آخر يقلق راحة القارىء وهو يتابع الحكاية ، (. . احتقنت عينا الزوجة بالدماء كما يحدث لعينى السحلية المكسيكية عندما تغضب أو تستثار !) . فكم من القراء يعرف السحلية المكسيكية ، وكم منهم رآها وهى غاضبة أو مستثارة ، حتى يمكنه أن يتوصل إلى مقدار غضب الزوجة ؟ .

ويتعامل د . يوسف عز الدين عيسى فى قصصه السبع التى تضمها المجموعة ، مع الزمن ، تعاملا مميزا . والمساحة الزمنية فى معظم قصص المجموعة تمتد لعدة سنوات . ففى قصة نور الشفق تستغرق الحكاية نحو السنة حتى المقطع الخامس . وفى المقطع السادس يقفز الزمن عشر سنوات بمجرد السرد المباشر : (ذات يوم ، بعد نحو عشر سنوات . .) ونفس طريقة الحكاية هذه فى النقل الزمنى نجدها فى قصتى (أفراح الملائكة) و (ليلة العاصفة) . ففى الأولى نجد (. . فى اليوم الثالث . .) ، ثم (بعد بضعة شهور . .) ، حيث تبدأ الزوجة فى نسيان كارثة الوباء ، وتتزوج وتظهر عليها أعراض الحمل ، وتضع توأميها ، ثم يأتى حمل آخر ، وبعد عام يأتى المولود الثالث ، ثم نفاجأ بأن الطفلة تتكلم وتطلب من أبيها طلباتها المستحيلة . . يتم كل ذلك فى صفحة واحدة . ولعل السبب فى هذه (الزحمة الزمنية) ـ إذا جاز التعبير ـ يرجع إلى إصرار الكاتب على عرض نشأة التاريخ الأسرى للأطفال ، وهو شىء آخر غير القصة الأصلية . . قصة الأطفال اليتامى الذين يعانون الحرمان . لذلك تكدست هذه التطورات التاريخية ، واضطر المؤلف إلى أن (يلخص) تتابعها الزمنى فى كلمات قليلة تقريرية .

وفى قصة (ليلة العاصفة) ، ألزم المؤلف نفسه بتتبع حياة البطل لما يزيد عن عشرين سنة ليرى ، ونرى معه ، تحقق النبوءات التى رآها فى حلمه الكابوسى . وقد تم ذلك التتبع بلغة الحكاية التقليدية (. . مع مرور الأيام . .) ، (. . لكن بعد نحو عام . .) . .

وأحيانا ، يختلف زمن فعل السرد فى القصة الواحدة ، ففى قصة أفراح الملائكة ، تبدأ الحكاية باستخدام زمن الفعل المضارع (البلاد تظللها سحابة سوداء . . أجزاء من الدولة محاصرة معزولة . . الرعب يسيطر على المواطنين . .) . وفى نهاية الصفحة نفسها يتحول زمن الفعل إلى الماضى (رقد أفراد عائلة . . .) ، و (. . قال أحد الأطباء . .) .

ونسجل نفس الملاحظة فى قصة القطار حيث نطالع المدخل المسرحى التمهيدى الذى يستخدم فيه المؤلف الفعل المضارع (. . ينساب القطار . . الركاب الذين يشغلون جميع مقاعد عرباته لا يميزون بعضهم . .) ، ثم يتحول زمن الفعل إلى الماضى فى بقية القصة .

غير أن أهم ملامح تعامل المؤلف مع الزمن فى قصصه ، هو ذلك التعامل الفنتازى ، حيث لا يصبح الزمن مجرد تسجيل مباشر لتاريخ وحياة الشخصية ، ولعلاقة الشخصيات بعضها ببعض ـ كما يحدث فى الحكايات البسيطة ـ ولكنه يصبح عمود العمل القصصى نفسه ، حيث يحمل الشخصيات والأحداث ويدفعها لتتتابع وتتفاعل .

ففى قصة (الموتى) ، يتوقف الزمن فجأة ، وتتجمد الحياة فى المدينة ليلتقى قليل من الساخطين الذين تمنوا ، بينهم وبين أنفسهم ، أن تنتهى حيوات الآخرين لتتحقق مطالبهم ومطامعهم الشخصية . . يتوقف الزمن ليختلط الواقع بالخيال ، ولتنطلق الشخصيات فى القصة تعرض وتناقش وجهة نظر المؤلف التى تأبى إلا أن تنتهى متشائمة .

ويعتمد البناء القصصى فى ليلة العاصفة على الانتقال فى الزمن إلى المستقبل . ففى ذات ليلة من عام ١٩٥٣ ـ هى ليلة العاصفة ـ يعيش البطل (حمدى) أحداثا (ستقع) فى عام ١٩٨٠ ، أى أنه يرحل إلى الأمام لمسافة زمنية قدرها سبعة وعشرون عاما ، حيث يقابل ، وهو فى طريقه عائدا إلى بيته ، وفى منزل غريب المعمار ، سيدة تشبه إلى حد كبير أمه المتوفاة ، ويفاجأ بأنها تعرف كل شىء عنه ، وتحكى له أحداثا غريبة وقعت لابنها ـ الذى هو حمدى نفسه حين يكبر ـ ولأخته . ومع أننا قد فوجئنا بأن هذه المقابلة الضبابية لم تكن سوى كابوس أو هذيان تحت تأثير الحمى التى أصابت البطل فى رحلة عودته ، فإنها كانت حيلة مناسبة لإنشاء القصة .

وفى قصة (لا مكان) يحدث نفس الارتحال فى الزمن ، إذ نرى رجلا نام فى ليلة عيد ميلاده الثلاثين ، واستيقظ بعد رقاد طال قرابة أربعين سنة . . نام شابا سعيدا موفور الحيوية ، وقام من نومه عجوزا مفكك الأوصال شائخ الملامح . وواضح هنا أن المؤلف قد استلهم قصة أهل الكهف ، وإن كان ذلك فى الشكل وحده . غير أن استخدام الموروث الدينى فى خدمة الشكل القصصى لم يكن موفقا تماما ، فقد تم الانتقال فى الزمن بأسلوب غير مقنع حيث اللغة عادية محددة تصف الواقع الخارجى للبطل بمفردات شديدة الالتصاق بالواقع ، فى الوقت الذى كان الموقف يحتاج فيه إلى استخدام مغاير للغة ، يوفر ذلك الجو الذى يختلط فيه الواقع بالخيال كما فعل المؤلف بإجادة فى الكابوس الذى عاشه البطل فى قصة ليلة العاصفة . ثم ، انظر إلى وقع المفاجأة الهائلة ، ورد الفعل الباهت الذى بدر من البطل (. . استولى عليه شعور رهيب أشاع قشعريرة فى جسده . ماذا حدث لى ؟ أين ذهب شبابى ؟ كيف اختفت أسنانى التى كنت أكسر بها البندق واللوز والجوز فى الليلة الماضية فى منزل خطيبتى ؟) .

أما فى قصة (فراشة تحلم) ، فإن الزمن يرتد إلى الخلف . . إلى عصر ما قبل ظهور الإنسان على الأرض ، حيث يأتى حلم الفراشة نبوءة بمقدم ذلك الكائن الحى (الحديث) . وتبدأ القصة بالحقيقة العلمية : (قبل أن يوجد الإنسان على سطح الأرض ، لم يكن يعمر الدنيا سوى

فراشات وطيور وحيوانات متعددة الأشكال والألوان . .) . ثم يتقدم الزمن إلى العصر الحديث من خلال (البنورة المسحورة) التى هى حفرة الماء السحرية الخاصة بعرّافة الغابة : الجرادة ، لنرى تحقق نبوءة الفراشة ، وجبروت ذلك الكائن الذى ظهر على الأرض وفعل بها ما فعل .

وبالرغم من طول الزمن القصصى فى قصة (القطار) ـ وهو الحياة الإنسانية نفسها ـ فإن المؤلف كان موفقا حين استخدم الرمز فى القصة ، فكانت رحلة القطار هى الحياة ، بمحطة البداية ومحطة الوصول .

وتخفق محاولات (تصنيف) (الأعمال) السبع التى تضمها مجموعة (ليلة العاصفة) : هل هى قصص قصيرة ؟ . يصعب أن تجد ملامح القصة القصيرة فى بعضها . هل هى روايات ؟ . بعضها يبدو كروايات قصيرة ، حيث يضم العديد من الشخصيات التى تسبح فى خضم هائل من العلاقات المتشابكة يضمها نسيج زمنى متسع ، لكنه (هذه الأعمال التى تبدو كروايات قصيرة) مفككة البناء . . ففى قصة نور الشفق ، مثلا ، يبدأ المقطع الأول بما يشبه الحرب الأهلية بين الغاضبين (بزعامة الغضبان) والقرفانين (بزعامة القرفان) وفى المقطع الثانى تظهر نور الشفق التى تعطى اسمها للقصة كلها ، لكنها لا تلبث أن تختفى تماما من القصة بمجرد دخولها البرج والدعاء من أجل أن تحمل كل نساء القرية ويلدن فى يوم واحد بعد تسعة أشهر ! . ثم تجرى أحداث المستشفى ، ويهمس الطبيب لممرضته بأمر اختلاط الأطفال وتداخل شخصياتهم ، ثم إعلان الخبر بعد أن كبر الأطفال ، وتغير حال أهل القرية ، فقد (. . شعرت كل عائلة بأن شخصا عزيزا عليها قد يكون فى بيت غير (بيتهم) ، فأصبحت جميع منازل القرية وكأنها منزل واحد كبير يضم عائلة واحدة متماسكة متعاطفة . .) . واضطرت الممرضة (سحر العيون) إلى إفشاء بقية السر الذى حملته أمانة من الطبيب قبل أن يموت ، وهو أنه عاد وصحح العلامات التى تحمل اسم كل طفل ونسبه ، وذلك لكى تمنع وقوع العديد من المشاكل فى المدينة فتنتهى حالة الوئام فى البلد ، ويعود الصراع على أشده بين الغضبانين والقرفانين . وثمة حكايات فرعية أخرى تضمنتها (قصة) نور الشفق ، أهملناها لغرض التلخيص ، ولكنها ـ مع ما ذكرنا ـ تؤكد وجود (النية) الروائية فى هذا العمل .

وتتأرجح (أفراح الملائكة) بين شكلى القصة الطويلة والقصة القصيرة ، فهى تبدأ بوقائع انتشار وباء الكوليرا فى مصر عام ١٩٤٧ ، وتلخص فى أربع صفحات ، تاريخ الأسرة التى نشأ فيها الأطفال (الملائكة) ، أبطال القصة ، ثم تنسى ذلك كله لتحكى قصتهم مع الحرمان .

ويبدأ هذا العمل فى صفحة ٤٥ ، وينتهى فى صفحة ٦٦ ، إلا أن القصة الحقيقية تبدأ من صفحة ٥٥ حيث تلتقى واحدة من الأطفال ، عند جامع السيدة زينب ، بشخصية (رمضان) ، وهو رجل كان يصلى فى الجامع ، ولما سمعت اسمه حسبته (رمضان) الشهر الكريم . . فتسارع إليه وتطلب منه تحقيق مطالبها . ويفطن الرجل إلى المفارقة ، فى تصور الطفلة ، ويشترى لها ما تريد ، على طريقة (بابا نويل) . وكان يجب أن تنتهى القصة بنهاية الحوار بين الأم ورمضان فى اللقاء الذى تم بالمصادفة ، غير أننا نجد تعليقا نهائيا على الأحداث فى حوار دار بين امرأة بدينة وأخرى نحيلة (ما قيمة الوصف الجسدى للاثنتين ؟) ، تثرثران حول مصير الزوجة (الأم) ، والأولاد ولا نفهم منها شيئا محددا . وتنهى النحيلة الثرثرة » ولا أعرف حقيقة ما حدث « ! إذن ، لماذا أتى بها المؤلف ؟ . . أغلب الظن ، لأنه حار فى إغلاق باب هذه القصة .

أما (الموتى) ، فهى قصة قصيرة جيدة البناء ، لأنه اعتمد ـ كما سبق أن أشرنا ـ على التعامل الفنتازى مع زمن القصة ، فلم يجعله يمتد مترهلا كما فى قصص أخرى ، ولكن جمّده ليقفز فيه إلى مستويات أكثر رحابة . كما اعتمد ـ فى معظم القصة ـ على الحوار المركز الذى ينمّى البناء ولا يكرر وحداته . ومن عوامل نجاح هذا العمل كقصة قصيرة اعتماده على شخصية محورية واحدة هى شخصية البطل الذى فشل فى الحصول على وظيفة ، فانطلق تحت وطأة فشله يلعن كل الناس ويتمنى موتهم : (شعر بكراهية شديدة لكل من يراهم فى الطريق . . وتمنى أن يحصل على مدفع أو بندقية سريعة الطلقات ليزيل من الوجود هؤلاء البشر الذين يزاحمونه فى كل مكان . .) . وتتحقق الرغبة المريضة للبطل ، فيصحو من نومه ليجد الحياة فى حالة توقف تام . ويكتشف البطل ـ خلال جولته فى مدينة الموتى ـ أن ثمة آخرين تمنوا معه موت سكان المدينة ليتحقق لكل منهم غرضه الشخصى ، فأصبحوا محاطين بالموتى . وتدب الحياة فى سكان المدينة من جديد ، ولكن المؤلف المسرحى (الداخلى) ـ أحد الأحياء الذين بقوا فى مدينة الموتى ـ (وهو فى حقيقة الأمر صوت كاتب القصة) ، يستمر فى إدانة الناس :

- (ولكن الحياة دبت فى الجميع . .)

رفع المؤلف رأسه وقال :

- (كلا . . إنهم مازالوا موتى . .)

نهاية القصة ، صفحة ٩٣ .

والرمز فى قصة (القطار) واضح ومباشر . فركاب القطار ينزلون إلى مدينة مجهولة الاسم ، شبه عرايا ، حيث يقام لهم استقبال احتفالى . ويستمر الرمز فى نقل جزئيات الواقع المعاش ، صورا مطابقة فى المرآة ، للعلاقات الاجتماعية والصراعات الطبقية . . الخ . ويمتزج الرمز بالسخرية المريرة ، فنرى أحد سكان المدينة يصله (خطاب) يأمره بالتوجه إلى (المحطة) هو وزوجته ، لركوب القطار ، وسوف تمر عليهم (سيارة) لتوصيلهم للمحطة . . أمر موت ! . وعند وصولهم إلى المحطة يتركون كل شىء ، حتى ملابسهم ، خارج أسوارها ، وينساب بهم القطار داخل نفق مظلم . وقد ساعد استخدام الرمز ـ بالرغم من التحفظات الفنية عليه كأسلوب ـ على صب (القطار) فى قالب القصة القصيرة .

وتواجهنا الحيرة مرة أخرى عند محاولة تصنيف (ليلة العاصفة) ، فشريط قراءة أحداث المستقبل الذى رآه البطل حمدى من خلال الكابوس الذى هاجمه فى الليلة العاصفة ، هو فى حد ذاته قصة قصيرة جيدة البناء ، تتوافق لغتها مع ستائر الضباب التى تلف أحداث الشريط . فإذا

تركنا ذلك ومضينا مع حمدى نتابع تحقق نبوءات شريط الليلة العاصفة ، وجدنا قصة طويلة ضعيفة البنيان ، لأننا ـ مع حمدى ـ على علم سابق بما سيقع من أحداث ـ وتنتهى نهاية سعيدة وغير متسقة مع اللون الأسود الذى ينتظم القصة كلها ، إذ لا تتحقق نبوءة موت حمدى ، فى ليلة عيد ميلاده الثلاثين ، وهو يجرى عملية جراحية عاجلة لطفل . كما أن التوفيق يجانب الكاتب وهو يضطر إلى تفسير تغير مسار القدر ، وفى لغة تقريرية ، صفحة : (هناك من الأشياء ما يعجز عن إدراكها عقلنا البشرى مهما أوتينا من العلم) .

وفى (لامكان) نعثر على واحد من أهل الكهف ، فى عصرنا هذا ، نام ليلته واستيقظ ليجد الزمن قد قفز به أربعين عاما ، ويكتشف أن كل شىء من حوله قد تغير ، ويصبح غريبا حتى فى منزله الذى احتل حجراته مجموعات من الشبان والشابات يمارسون الجنس ، فلا يجد مكانا يستريح فيه إلا فى (صندوق) يغلق عليه فى نهاية القصة . وقد توافرت لهذه القصة القصيرة كل عناصر النجاح ، باستثناء عدم ملاءمة لغة الوصف الخارجى ـ كما سبق أن أشرنا ـ والإسهاب فى رصد المتغيرات أثناء جولة البطل فى المدينة .

أما (فراشة تحلم) ، فهى تستمد الشكل من (كليلة ودمنة) ، إذ تحدث وقائعها فى غابة قديمة ، وعلى ألسنة الحيوانات . وقد أسهم التعامل المميز مع عنصر الزمن ـ كما سبق أن أشرنا ـ فى توفير ملامح القصة القصيرة لهذه الحكاية ، كما أضفت عليها شخصية المؤلف نفسه ـ التى ظهرت بشكل واضح فى هذه القصة ـ الحيوية والطرافة .

وتدور قصص المجموعة كلها حول الصراع الواضح بين الشر ممثلا بالقيم المادية ، والخير مجسدا فى المعانى الجميلة .

وفى كل القصص تقريبا ، يرفع المؤلف ذراع الشر إلى أعلى معلنا سيادته للساحة . فنور الشفق تختفى تماما ـ حتى على مستوى الوجود فى أحداث القصة ـ أمام صراعات أهل المدينة من (الغضبانين) و (القرفانين) . حتى الكذبة ـ كذبة مدير المستشفى ـ وهى محاولة للحل وتحقيق التوافق ـ مرفوضة أخلاقيا ـ لم تأت بنتيجة ، وعاد الغضبان إلى الصياح : (لن تفلتوا من يدى يا أوغاد) . والملاحظ أن القصة تتكون من ثلاثة عشر مقطعا . . فكأنّ الرقم ، بمدلوله الشائع ، يسهم فى تكريس روح التشاؤم فى القصة .

وبعد قراءة القصة الثانية فى المجموعة تتساءل : إلى متى تستمر أفراح الملائكة ؟ وما مصير هذه الأسرة التى فقدت عائلها ، لتعانى من الحرمان ؟ . هل يكفى أن يأتيها (بابا رمضان) ليقدم لها الإحسان مرة أو مرتين ؟ . والصراع هنا ليس بين العنصرين البشريين للشر والخير ، فالشر هنا قدرى ، والصراع غير متكافىء بينه وبين أم ضعيفة تلهث من أجل أطفالها ، ويكتسحها الطوفان فلا نعرف ولا يعرف المؤلف حقيقة ما حدث لها .

وفى (ليلة العاصفة) صورة أخرى للصراع غير المتكافىء بين الإنسان والقدر ، ويزيد من عمق هوة عدم التكافؤ أن يتاح للإنسان العلم بما يخبئه له القدر من أحداث ، لا يملك أمامها إلا الانتظار ـ انتظار وقوعها ، فتفقد الحياة طعمها . . فما بالك والبطل يعرف ـ مقدما ـ تاريخ موته وملابساته ؟ . ويقترب الزمن من الموعد المحدد ـ كما فى النبوءة ، ولكن لا تتحقق النبوءة . ويلجأ المؤلف إلى التقرير ـ كما سبق أن أشرنا ـ لكى يفسر التغير فى مسار القدر ، ولكى يلخص (المغزى) فى القصة .

وفى (لا مكان) ، يقع على البطل عقاب قدرى ، فيشيخ فجأة ، ويلفظه المجتمع ، فلا يجد مكانا للراحة إلا فى التابوت ، حيث الراحة الأبدية .

ونحن لا نطلب من المؤلف أن يتخلى عن رؤيته المتشائمة ، فهذا عصر التشاؤم يطالعنا على صفحات الصحف كل صباح . ولكننا نريد أن نقتنع ـ من خلال الشكل الفنى ـ بموضوعية هذه الرؤية المتشائمة . فلماذا قوى الخير ضعيفة ومتخاذلة (شخصية نور الشفق) أو تعتمد على الأكاذيب (السلوك اللاأخلاقى لمدير المستشفى فى قصة نور الشفق) ؟ . ولماذا الإصرار على إدانة الناس بأنهم (مازالوا) موتى ، حتى بعد أن عادت الحياة تدب فيهم . . خصوصا وأن (الموت) كان استجابة خيالية لأمنيات مريضة لبعض النفوس الحاقدة ؟ وما تبرير الإغراق فى الاحتفاء بالجانب المظلم من الحياة فى القصة الرمزية (القطار) ؟ . ولماذا يمارس المؤلف هذه القسوة غير المبررة على العجوز الذى شاخ فجأة ، فيجعله يقفز ، فى نهاية قصة (لا مكان) إلى قبره ، وكأننا فى مستعمرة حيوانية دنيئة تدوس من لا يقدر على جلب قوت يومه ؟! . ألم يلتق الرجل ، خلال جولته بالمدينة ، بفتاته القديمة ـ وقد صارت عجوزا أيضا ـ تسير مع عجوز آخر فى أمان ؟ .

غير أن هذه التساؤلات ، وبعض الملاحظات التى أوردناها فى هذه الدراسة ، لا تقلل من قيمة (ليلة العاصفة) كعمل ممتع يتسم بالطرافة ، ويطوف بالقارىء فى أرجاء عالم لا يخص إلا الدكتور يوسف عز الدين عيسى وحده . وهكذا ، يتوافر لهذه المجموعة القصصية : المتعة والطرافة وخصوصية العالم القصصى للمؤلف . . . وهى ، بلا شك ، مؤشرات إيجابية .

الإسكندرية : رجب سعد السيد

قراءة فى مسرحية

"ليل وفانوس ورجال"

محمود عبد الوهاب

يلاحظ الدارس لأدب عبد الحكيم قاسم توزع عدد من أبطال رواياته بين دائرتين بينهما من التمايز ما قد يصل إلى حد التباعد .. ودائرتين تتجاوران إلى حد التماس وتتقاطعان إلى حد التداخل وتتعايشان معا ولكن دون تفاعل أو امتزاج .

فى الدائرة الأولى تحيا شخصيات شغفت عقولها بالمعانى الكلية والحقائق الكبرى وامتلأت قلوبها بأرق العواطف وأعمقها وأرهفها وانطوى وجدانها على أسمى القيم (أنظر الأب فى رواية أيام الإنسان السبعة والجد فى رواية الأخت لأب والشيخ على والشيخ سعيد الحصرى فى رواية المهدى) .

وفى الدائرة الثانية تحيا شخصيات قد امتلأت قلوبها بهموم الحياة الدنيا : إنهم عمليون ومشغولون إلى حد الاستغراق بتدبير المطالب اليومية ودفع الدواليب الدائرة فى الحظيرة والفرن وعشة الدواجن وحجرة الخزين والمضيفة وفى الحقل والكتاب والمدرسة والسوق والجامع والجبانة .

وفى حين تنطلق قلوب الشخصيات الأولى فى سماوات الروح وتتأمل عقولها آفاق الكون ، تدب الشخصيات الأخرى بأقدام ثابته وبكل العزم فوق تراب الأرض وطينها وأوحالها : تزرع وتحصد ، تبيع وتشترى ، تبنى البيوت وتقيم الجسور وتربى الماشية ، تحسب دخلها المنتظر وقد احتاطت لتقلبات الطقس والسوق وتدخر لزواج البنت وتعليم الولد وأيام القحط .

عن العلاقة بين هاتين الدائرتين .. عن ملامح التداخل ومظاهر التباعد .. عن الكلام المتبادل دونما تحاور .. عن الآثار الاجتماعية الناجمة عن وهن وشحوب التضافر بين الدائرتين وعن غياب الدائرة الواحدة التى تضمهما معا فى كيان واحد مترابط ومتجادل ومتكامل ، يكتب عبد الحكيم قاسم مسرحيته ليل وفانوس ورجال .

يفتح الستار على مضيفة عليها آثار عز قديم يجلس فى صدرها الأب وقد أنهى صلاته وتهيأ لاستقبال الضيوف : قاصدى أنس صداقته من أهل البلدة وقاصدى كرم ضيافته من الغرباء . على نفس الدكة وتحت نفس الفانوس وفى ضوء نفس المصباح جلس الجد وفى نفس الموقع سيجلس الابن بعد حين .

إن كرم الأب وحفاوته بالضيف ورعايته للغريب الوافد ليست فضيلة يلتزمها طمعاً فى الثواب . إنها التراث الروحى يتلقاه من جدوده فيصونه وينميه ويضيف إليه .. إنها شرفه وكرامته .. اسمه ونسبه .. عزته وكبرياؤه وجذوره الضاربة فى أعماق القرون . يفهم الأب حفاوته بضيوفه بهذا المعنى ويرى نكوصه عن الالتزام بواجب الضيافة ترديا يبلغ حد السقوط وخروجا على آداب الجماعة يصل إلى حد العار . فى إطار هذه الرؤية الشاملة يفهم الأب علاقاته بابنه وأصهاره وأصدقائه .

إنه يعلّم الابن ويربيه ويثقفه ويعظه بالكلمة الحكيمة والسلوك الرشيد كى تصبح حياته لحياة الجدود امتداداً وتواصلاً وخلوداً . وهو حين يختار زوجة له لا يتحرى عن صفاتها الفردية جسدية كانت أو نفسية أو عقلية .. إنه يتحرى عن جدارتها بأن تمنح ابنه الآتى من صلبه خالاً تتكافأ قامته الروحية والمعنوية ومكانته بين أهله مع قامة الأب ومكانته .

وهو حين يصادق أفراداً من أهل بلدته يختار الجواهر النادرة والفريدة التى ترمى إلى مستوى نبله وعراقته ويقبل عليهم بكل قلبه : يعطيهم خالص وده ومحبته ويهبهم أنسه وحفاوته ويستودعهم أسراره ومواجعه ويقاسمهم أفراحهم وأحزانهم ويتقبل منهم بنفس راضية همسة العتاب وجفوة الخصام وكلمة النقد .

كان الأب قد رأى أباه يشد أزر الصديق لا بالمواساة وكلمات العزاء وهدايا المجاملة ، ولا بالمال يمنحه له هبة أو قرضاً ، ولكن بأغلى ما يملك .. بعماد حياته وحياة أسرته : بالأرض يقدمها ضماناً لدينه . لقد هم حينئذ بالاعتراض وجاشت نفسه بالغضب لكن محبته لأبيه غلبت غضبه ولذا امتثل لقراره ، لا صاغرا بل طائعاً .

وقد ظلت الأرض ضماناً لدين صديق الجد لذا لم يستطع أن يقدمها ضماناً لصديقه كى يتمكن من دخول مزاد تنظمه وزارة الأوقاف لتأجير بعض أراضيها . لقد سأل صديقيه أن يقدماً أرضهما ضماناً للصديق فامتثلا بعد تردد ثم عادا فسحبا ضمانهما ولذا سقط الصديق مريضاً حتى الموت .

وحينئذ تداعت بعض أحجار الصداقة الوطيدة وغار الجرح فى قلبه حزناً على موت الصديق المخذول وغضباً من تراجع صديقيه وأسفاً على قيمة غالية تسقط عن عرشها الرفيع .

لم يكن سلوك الأب نحو ابنه وأصدقائه وضيوفه يصدر عن التزام أخلاقى فحسب . لقد استطاع بجهاد نفسى وعقلى أن يرقى بإحساسه حتى يتجاوز هذا المقام إلى مقامات عليا فى معراج الروح . . . مقامات تسقط فيها علاقة العلة بالمعلول والسبب بالنتيجة وتعلو فيها حكمة الفعل فوق حاصله ، ويرقى فوق درجاتها الإنسان حتى يتوحد مع إرادة خيّرة متحققة بذاتها ومتعالية مكتوبة فى أم الكتاب وماشية فى الأصلاب .

فى هذه القمة العالية يحيا الأب غير آبه بالتغيرات الجارية والتقلبات المحتملة ، ينأى بخواطره أن تكدرها التفاصيل المربكة والتشابهات المشكلة ويربأ بسماوات ذاته العليا أن تدنو من دنيا الناس حيث الحقل والدار والبهيمة والمعاش . لقد فتن بعالم من الرؤى والخواطر والأحوال والمقامات يحيا فى قلبه وقد أغناه هذا العالم عن عالم الناس (لا حظ التجسيد الفنى لهذا العالم الباطنى فى علاقته السرية بالحبيبة وفى احتواء هذه العلاقة على كل مستويات الوجود الحسى والعاطفى والفكرى والوجدانى وفى خروجها عن أى سياق اجتماعى تقليدى أو أخلاقى أو قانونى) . إن شمسا تشرق فى قلبه وتنمو حتى تبلغ رائعة الضحى فيكون نور دائم ثابت موصول ويكون حضور وأنس وسكينة ونعيم موفور . كيف تعنيه إذن تقلبات الطقس أو مفاجآت الفصول وكيف يهتز لاختلاف الحظوظ وانقلابات المواقع ؟ يميل لسان الضوء فى مصباح المضيفة فيصنع على الزجاج بصمة سناج سوداء وتلتحم الأرض بالسماء فى كتلة من غبار هَاب خانق وتأتيه العجوز برسالة الصهر تضطرب حروفها بإيقاع رهيب وتنبثق من أدوات الضيف المعدنية قرقعة مريبة . لكن الأب لا يسمع أصوات النّذير مهما علت طبقاتها وتنوعت مصادرها . أو لعله يسمع لكنه لا يستجيب ، فقد عقد العزم على أن يظل راسخاً فوق عرشه حتى لو كانت حياته هى الثمن . جفت الأقلام وطويت الصحف واكتملت الدائرة . فَلْنَرَ الآن ملامح الدائرة الأخرى التى يجسدها الضيف .

إذا كان الأب فى المسرحية هو السماء العقل ، القلب ، الروح ، فالضيف هو الأرض الجسد وإذا كان الأب هو الليل بسحره وغموضه ورحابته ونجومه وأقماره وهمسه فالضيف هو النهار : الضوء المحدد للأشياء والعلاقات بصرامة وبلا ظلال وإذا كان الأب هو القيم والمثل العليا فالضيف هو المنافع والمصالح وحسابات الربح والخسارة وقوانين السوق . وإذا كان الأب هو عراقة الماضى وأحلام المستقبل فالضيف هو حاضر الواقع الاجتماعى الراهن : منبر كلمته وأداة بطشه فى آن . وإذا كان الأب هو الفكر الهادىء والتأمل العميق والاكتفاء بكنز القلب عن ثروات العالم فالضيف هو الثروة بلا قيم ولا خيال ولا شعر وهو البت والحسم والفعل والإنجاز بكل الوسائل حتى أبعدها عن المشروعية وأكثرها خسة .

لقد سعى الأب من موقع أخلاقى وإنسانى إلى مساعدة صديق لا يملك أرضاً كى يدخل مزاداً لا يتنافس فيه إلاّ ملاّك الأراضى . كان الأب يرى طموح الصديق وذكاءه وخبرته وجرأته ويرى أن من حق مواهبه الكامنة أن تتحقق . . لكن الضيف لم ير فى الرجل غير فقره وتطاوله ووقاحة اقتحامه منزلة لا يملك دعائمهاأرضا مملوكة أو مالا موروثا أونسباً معروفا . كان الأب يرى أن سيادة السادة هى تاج مروءتهم وشرفهم وعفتهم . لم تكن السيادة عنده زهوا بالملكية أو تباهيا بالسلطة أو إرهابا بالقوة .

لقد كان يراها رجاحةً فى العقل ورحابةً فى القلب وحكمةً فى القول ورشاداً فى السلوك . لكن الضيف كان يرى السيادة أرضاً مملوكة وانتماءً طبقياً أصيلاً . لقد أدان الضيف الأب لتدعيمه صديقه ومؤازرته له بنفوذه الأدبى . كانت تهمته عنده هى التطاول على تقاليد المجتمع العريقة ومحاولة النيل من رسوخه وهز دعائمه .

وكان العقاب هو القتل : قمعا للفتنة واقتلاعا لجذور الشر فى أطوارها الجنينية وإرهابا لمن تسول له نفسه زعزعة النظام بفكرة وافدة أو نزعة طامعة أو خاطر شيطانى .

إن الضيف بفكره وسلوكه تجسيد لكيان اجتماعى محافظ يقدس ما يملك أرضاً أو مالاً أو نفوذاً ويحيط إلهه المعبود بأسوار من محرمات تفرضها تقاليد وأعراف وأسوار من قوانين تمارس تأثيرها الرادع بنصوص التجريم والعقاب وأسوار من حيطان السجون وأسلحة القمع . كان الأب قادراً بمواهبه الفكرية والروحية على قيادة الفكر المعارض لفكر الضيف وزعامة القوى المتطلعة إلى نظام اجتماعى يتفاضل فيه الأفراد بمواهبهم وقدراتهم واستعدادهم للعطاء والتضحية . لكن الأب بكل صفاته ذات المحتوى الأخلاقى النبيل والمحتوى الفكرى العميق والمحتوى الروحى المتسامى كان ضائعاً فى غياهب البحث عن المطلق والمتعالى .

إن غيابه عن الواقع الاجتماعى يطلق العنان للقوى المحافظة كى ترسخ أعمدتها وتمارس سطوتها وتكسب كل يوم موقعاً جديداً وغيابه عن تفاصيل الحياة اليومية ، يضيّع الأرض ويجلب الخراب . وغيابه عن دنيا الناس يجعله لحظة الصدام وحيداً ومعزولاً ومحروماً من قوة أولئك الذين يعنيهم ويدعم مصالحهم ويؤمن مستقبلهم بفكره وسلوكه .

لقد وقف ابن أخيه عاجزاً عن رد الطعنة عن قلبه لأنه ظل سجين عالمه ولأنه — وإن حدس بعض ملامح الخطر الداهم — لم يتهيأ لمواجهته .

لقد سقط الأب فى الهوة الفاصلة بين عالم من المثل العليا مفارق لدنيا الناس وهائم فى فضاء وعاجز عن اكتشاف العلاقة بين الجزئى والكلى « المطلق والنسبى » . . الثابت والمتغير . . رؤى الذات وموقعها من حركة الموضوع وبين عالم من الاهتمامات الأرضية والحسية والعملية .

يتعالى العالم الأول عن الجماهير العديدة من صغار البشر وإن ظلوا موضع إشفاقه ومواساته،ويمتلىء العالم الثانى بضجيج الشهوة والانفعال وإلحاح المطامع والسعى اللاهث للقوة والهيبة . لكن عمقاً ما فى قلبه يرقب العالم الأول برهبة وإجلال وإحساس بالدونية . تتجاور خيوط الإشفاق والإجلال حول العالمين لكنها على حال من الضعف والهشاشة لا يبنى جسراً أو يصنع نسيجاً أو يمد خيوط التقارب والتواصل بينهما .

لقد مات الأب وجلس الإبن على نفس الأريكة فى نفس المضيفة وجاءه ابنه بنفس المصباح لنفس الفانوس فهل يعنى ذلك استمراراً لحركة الدائرة فى نفس المدار ؟ كان الإبن يبحث دائماً مثل أبيه ــ عن برهان الحقيقة فى قلبه فيصدق أنه رأى الجد المتوفى وحادثه ، ودليله هو السرور الذى يملأ قلبه . وكان يرى أن المصباح يضىء بفضل الشوق للنور ، وكان مبهوراً بوالده (آه يا أبى الحبيب يارب ! لماذا ملأت قلباً واحداً بكل هذا الشعر ؟) . . لكن الإبن كان يرى أيضاً أن نور المصباح من سر الزيت وكان يفكر ويشعر بالحيرة فيضرب قلبه بجناحيه فى جريد ضلوعه : تفقد المسلمات رسوخها القديم وتهتز دعائمها وها هى أحلام ليله تتراجع أمام ضوء الصبح المتصاعد من خصاص الشباك .

كان الإبن يحمل أباه فى قلبه لكنه كان يكابد تحولات الخروج من عالم الذات والوقوف أمام العالم الخارجى كى يستشرف ــ للمرة الأولى ــ حقائق الوجود فى كينونتها الموضوعية .

القاهرة : محمود عبد الوهاب



متابعة

أصيلة .. قرية تتحدث لغة الفن

نازلى مدكور

رغم أن موسم أصيلة الثقافى هو مهرجان متعدد الجوانب حيث يضم مختلف الفنون من مسرح وشعر وموسيقى وفنون شعبية ، إلا أن الاهتمام الأساسى ظل دائما ومنذ بداية المهرجان فى عام ١٩٧٨ يتركز حول الفنون التشكيلية .

لذلك فقد وجدنا المهرجان يفسح المجال هذا العام لاشتراك ما يقرب من ٣٠ فنانا تشكيليا من مختلف الدول العربية والأجنبية ، ويقيم معرضا لأعمال ١٠ فنانين مغاربة ويضيف ثلاث لوحات جدارية جديدة على حوائط المدينة ، بالإضافة لإقامة الورشة السنوية لفن الحفر ، والتى استمرت لأكثر من شهر هذا العام فى « أصيلة » .

وأصيلة ... قرية مغربية بيضاء تقع داخل أسوار حجرية لقلعة قديمة ، وتتطلع لتصبح قلعة لحماية قيم وتراث الإنسان العربى ، وذلك من خلال كونها أرض لقاء وحوار وإصرار على الأصالة والإبداع العربى ، مع فتح الجسور مع الشرق والغرب فى آن واحد .

تقع بلدة أصيلة ــ التى لا تمر السيارات بداخل أسوارها ــ على بعد ٤٥ كيلو من مدينة طنجة المطلة على كل من البحر الأبيض المتوسط والمحيط الأطلسى ، وبين المدينتين مطار دولى يربط شمال المغرب ، ويربط المغرب بجميع أنحاء العالم . ويرجع تاريخ أصيلة الى الغزو الفينيقى لشمال افريقيا ، فقد عاصرت قرطاجنة ، ثم غزوات الرومان ، واحتلها البرتغاليون الى أن طردهم العرب .. ويعمل أهالى أصيلة (٢٠ الف نسمة) بالصيد خاصة ، ثم بالزراعة ، وهم بعيدون إلى حد كبير عن منابع الثقافة ، وإن كانوا غير بعيدين عن منابع الجمال ، فهم يلتحمون به فى قافلة جماعية كل يوم ساعة الغروب . ولا أعتقد أن هناك بلدة فى العالم ، مثلها يخرج كل سكانها (نساؤها وشبابها وأطفالها) لمشاهدة فترة الغروب . يذهبون إلى مكان بأعلى سور القلعة المحيطة بالمدينة ، وكأنهم يحجون كل يوم إلى هذا المشهد الإلهى ، الذى يأخذ فى أصيلة أبعادا خاصة ، وكأنهم يقولون إن الجمال وحده لا يكفى ، فالمهم هو مشاركة الآخرين وجدانيا فى التمتع به .

ومنذ بضع سنوات دخلت أصيلة فى طور تاريخى جديد ، وتحولت الطفلة المنسية إلى عروس ، وبدت زاهية متباهية بمفاتنها . وإن كان معظم مفاتن أصيلة معظمها مكتسب ، وليست نتيجة لميزات طبيعية خاصة . فليس بأصيلة أثر تاريخى لا مثيل له ، ولم ينفجر بها فجأة بئر بترول ، ولم يكتشف بها حتى الآن منجم من الذهب . لكن ما حدث كان أفضل من ذلك كله . فلقد أنبتت هذه القرية الصغيرة أبناء أوفياء وأذكياء ، أحبوها ، وأصروا على أن تتبوأ مكانا على خريطة العالم . وكان من الأسهل عليهم أن يتركوها ويذهبوا الى العاصمة حيث المال والشهرة ، وحيث تنسى الجذور .. ومع أنهم بالفعل سافروا وذهبوا ، وتعلموا ، وغابوا فقد عادوا ثانية لينهضوا بها ، ولم ينتظروا أن تقوم الحكومة بإدراج أصيلة فى خطة التنمية ، ذلك لإيمانهم بأن الأسلوب الفوقى لا يستطيع أن يجذب المشاركة الشعبية بشكل فعال وأن المجهودات الذاتية لأبناء أصيلة أنفسهم هو طريقهم للتنمية الفعلية .

وفى ١٩٧٨ تكونت جمعية المحيط لتقوم بهذه المهمة ، وكان من ضمن أعضائها عدد من الفنانين التشكيليين والمثقفين ، وتولى رئاستها محمد بن عيسى ــ ابن أصيلة ــ الذى أصبح بعد ذلك عمدة بلدة أصيلة ، ثم نائبها فى البرلمان ، إلى أن تم اختياره وزيرا لثقافة المغرب هذا العام .

وقامت جمعية المحيط بتنظيم عملية النهوض بأصيلة ، واتجه التفكير إلى ربط هدفين هامين معا : التنمية الشعبية لأصيلة وطرح صيغة جديدة للقاءات الآداب والفنون الدولية ، تختلف عن سابقتها فى « كان » و« وفنيسيا » و« وفينيسيا » و« وأفينيون » و« وبعلبك » بحيث لا يكون هذا اللقاء لقاء للنخبة بعيدا عن القاعدة

الشعبية ، وذلك بإتاحة الفرصة للمجتمع الأصيلى بالاشتراك فى الحوار الحضارى المقام على أرضه . وبالتالى تصبح نتيجة اللقاء ثراء أفقيا ورأسيا معا . ومن هنا جاءت تسمية لقاء بموسم أصيلة وليس مهرجاناً فالمهرجان قوامه البهرجة والنظام المحدد والمدروس ومشاركة النخبة . أما الموسم فهو ظاهرة شعبية تعتمد على المشاركة الجماهيرية حيث اللقاءات غير الرسمية تتفوق على الندوات الرسمية .

ولقد كان ذلك انطلاقا من إدراك بأن الثقافة هى فى الأصل جماهيرية وشعبية وأن ما حدث لها من انفصال عن الجماهير كان من نتائج عواقب التصنيع الذى أعطى الاهتمام للناتج الثقافى أكثر من العملية الثقافية ذاتها . فلقد كانت الموسيقى والشعر والفن والرقص كلها جزء من الحياة اليومية وكانوا مرتبطين بزمان ومكان معين هذه الصيغة هى التى تشرع أصيلة فى محاكاتها فى العصر الحديث وبأسلوب حديث أيضا . فهى تنادى باستعادة الالتحام بين الثقافة والحياة .

ولاهتمام جمعية المحيط الثقافية التى تقيم المهرجان بالفنون التشكيلية اهتماما خاصا أقامت منذ الموسم الثقافى الأول فى ١٩٧٨ معامل لتنفيذ الأعمال الحفرية يطلقون عليها اسم « أوارش التشكيل الحفرى » وعن طريق التبرعات استجلبت لهذه الورش آلات الطبع من الخارج ، وتم دعوة فنانين من مختلف الجنسيات للعمل بها وتبادل الخبرات فى هذا المجال . ذلك إلى جانب تنظيم دورات تدريبية محلية لصالح الفنانين الشبان المغاربة .

ومن ناحية أخرى نزلت جمعية المحيط إلى الشارع لتطوير الشكل الجمالى للبلدة فتطوع شباب القرية وأطفالها لتنظيف الجدران وطلائها واشتركوا مع كبار فنانى المغرب فى إقامة جداريات مصورة غطت بعض حوائط أصيلة . وكانت الملاحظة المذهلة أن امتنع أطفال أصيلة تلقائيا من خدش الجدران وإحداث أضرار بها فقد اعتبروها ملكا لهم . وقد شارك الأطفال على الأقل بمناولة علب الألوان والفرش وعايشت ذاكرتهم تطور العمل على الجدران فأصبحت الجداريات جزءا من مخيلاتهم وبالتالى جزءا منهم .

إن إقامة جداريات على حوائط أصيلة تبدو ضرورة يحتمها الواقع الاجتماعى والجمالى بها . فمن ناحية نجد أن كثرة اللون الأبيض الذى تطلى به جميع مبانى أصيلة ، وامتداد اللون الأزرق فى السماء والبحر يفرضان وجود هذه الجداريات الملونة ، فما أجمل أن تسير فى شوارع أصيلة الضيقة والملتوية حيث اللون الأبيض يطغى على كل شىء وفجأة ترفع عينيك فتظهر أشكال ملونة تتراقص أمامك ! ومن ناحية أخرى فإن خروج الرسوم الجدارية إلى الشارع ، وهذا ما حققه الفن المكسيكى من قبل بعد أن كانت الجداريات مكرسة لدور العبادة والكنائس فى عصر النهضة ، حقق علاقة مباشرة بين الفن والحياة خاصة لمشاركة السكان فى تنفيذها ، أى أنهم شاركوا فى العملية الفنية نفسها ولم يفرض عليهم ناتج فنى تم فى أحد ستوديوهات الفنانين المغلقة .

وبما أن الجداريات تعدّ عملية التحام حياتية بين الثقافة المغربية الحديثة وأهالى أصيلة فقد جرت العادة على أن تكون مشاركة الفنانين غير المغاربة من خلال أوارش الحفر وحدها ، وذلك إلى أن تم الاتفاق مع فنانى جماعة « المحور » المصريين على أن يقوموا بتنفيذ جدارية للموسم الثامن (أغسطس ٨٥) وتم اختيار حائط مدرسة ابن خلدون بقلب المدينة لهذا الغرض . وبالفعل قام فنانو المحور الأربعة : عبد الرحمن النشار ، فرغلى عبد الحفيظ ، أحمد نوار ، مصطفى الرزاز ، بتصميم وتنفيذ جدارية ضخمة مقاسها ١٢ مترا × ٣ امتار . وقد تم تنفيذها فى زمن قياسى وذلك فوق السقالات وتحت أشعة شمس الصيف .

قام فنانو المحور باتباع الفكرة الأساسية للمحور كما عرضت فى أعمالهم السابقة . وهى عمومية البناء الأساسى وفردية الجزئيات ، فقاموا بتقسيم المساحات تبعا لمعادلة رياضية مع تحديد مساحات تتساوى لكل منهم . بحيث يرى المشاهد على كل جزء من المساحات الأربع التى يختص بها كل فنان أجزاء صغرى لأعمال باقى فنانى الجماعة فى نفس المنطقة . على أن الاختلاف الذى تم فى هذه المرة عن أعمالهم الجماعية السابقة هو فى رأيى تحديد ألوان خاصة بكل فنان منهم .

فقد اختص النشار باللون الأخضر ، والرزاز بالأزرق ، وفرغلى بالأحمر ونوار بالأصفر . وقد جاء كل ذلك فوق جدار واحد أبيض اللون .

وبدا الجدار كأنه « لعبة دومينو » كبيرة وحديثة تبدأ كل قطعة فيها حيث انتهت سابقتها . وتشابكت الأشكال المعروفة لأعمال الفنانين الأربعة وبدا طائر الرزاز راحلا نحو زوايا من النجمة المثمنة التى تتخللها الأجسام العضوية التى اشتهر بها نوار . ثم يأتى ركن حائط المدرسة فتظهر لك من ورائه عرائس فرغلى تتقدم شريطاً من المبانى . وللوهلة الأولى يتساءل الرائى هل هى مبان نوبية أم هى بالأحرى منازل أصيلة البيضاء ؟ ويحلق فوق هذا المشهد طائر الرزاز الذى يتخطاها ليتجه إلى عالم التكوينات الهندسية والعضوية للنشار . وبدا الأمر كأن طائر الرزاز الذى انطلق فى أول الجدارية من رأس الفارس الذى اشتهر به هو الذى ينقلنا بجناحيه من عالم فنان إلى عالم فنان آخر .

وجاء الأطفال يسألون ويستفسرون ويعرضون مساعدتهم فى مناولة الألوان والفرش وغيرها ، وقام الفنان المغربى إبراهين حنين بتقديم العون بكل تواضع وعطاء .

وأكدت جدارية المصريين المشاركة والوجود المصرى فى موسم أصيلة الثامن وأخذت مكانها ضمن الجداريات التى تناثرت فى أرجاء أصيلة .

ومن الملاحظ أن بقية الجداريات التى نفذها الفنانون المغاربة اختلفت كل واحدة عن الأخرى اختلافا كبيرا وإن كان من الواضح فى معظمها محاولة ملاءمتها لظروف الجدار والمكان المخصص لها . فنجد مثلا جدارية الفنان حسين الميلودى جزءاً من التكوين العام للجدارية . وهذا وارد أيضا فى جدارية الفنان محمد حميدى وإن كان ذلك بنجاح أقل . . أما جدارية فريد بلكاهية فقدمت معالجة تشكيلية للمنطقة التى يوجد بها الجدار ، وامتدت

من جانبي المنزل الى الحائط الأساسي إلى سور منزل آخر ، وادخلت مدفأة المنزل في التكوين الكلي ، وقام محمد القاسمي بتصميم جدارية تقع على ركني منزل ذي هندسة حادة الزوايا فجاء تصميمه بخطوط عضوية تضفي قدرا من الاستدارة على المنظر العام . وتناثرت تشكيلات الأبيض ميلود ، المذكرة بميرو على جدار آخر كما جاءت جدارية الفنانة شعبية مذكرة بالفنان الفرنسي كورناي .

اما الفنان محمد المليحي فأتت جداريته من حيث تكوينها العام محاكية لتراقص ارتفاعات منازل أصيلة ، وأدخل السلالم في تكوينه ثم أتى بأشعة الشمس وبأمواج البحر لتتداعب في التكوين الاجمالي للجدارية ، وجاءت جدارية الفنانة مليكا الجزناني وكأنها مكملة لسور المدينة المطل على البحر ثم أدخلت أشكالا مستوحاة من نباتات البحر عليها . وبشكل عام نجد أن الجداريات التي وافقها النجاح بقدر أكبر هي التي تعاملت مع ظروف المكان المخصص لها فأصبحت جزءا منه ولم تفرض نفسها عليه .

وفي مجال الفن التشكيلي أيضا هيأت جمعية المحيط قاعة كبيرة لعرض الفن التشكيلي المغربي وقدم الفنانون المغاربة أحدث ما قاموا به خلال السنة الماضية . وفي هذه القاعة التي أعدت الفواصل فيها من أعواد البوص المتلاصقة قدمت أعمال لكل من محمد المليحي ، فريد بلكاهية ، حميد بناني ، عزيز السيد ، بوطالب ، الأبيض ميلود ، محمد بو جمعاوي ، رحول ، الملياني وغيرهم .

قدم في هذا المعرض محمد المليحي أعمالا بها عناصر الجدارية التي أشرنا إليها في تكوينات مختلفة مصقولة بتقنية رفيعة المستوى ، أما فريد بلكاهية فاختلفت أعماله المعروضة اختلافا كبيرا عن جداريته . . فقدم أعمالا تميزت بأسلوب خاص جدا فهو يقوم بشد جلد الماعز على أشكال خشبية كبيرة ثم يرسم عليها بمادة الحناء بألوانها (اسود بني – بني ذو حمرة . .) نقوش الحناء والوشم الشعبي المغربي . أما الفنان حميد بناني فقدم عدداً مما يسميه بالمعلقات مقامة على قماش للرسم غير المشدود كما هو متبع عادة وأقام عليها تكوينات تميزت بالهندسية حيث تعطى أهمية قصوى لتأثيرات الملامس المختلفة ووقع الضوء عليها . وقدم عزيز السيد أعمالا منفذة أساسا بالحبر الشيني والألوان المائية على الورق وتتلخص في خروج أشكال وموتيفات شعبية من أجسام آدمية وذلك من خلال تكوينات منفردة . أما الفنان سلادي فقد شارك بالتصميم الذي وضعه . للملصق الموسم الثامن .

ومن الجميل أنه كلما مررت من أمام القاعة وجدتها تعج بالمشاهدين سواء كانوا من سكان أصيلة أو من المصطافين الذين يفدون إليها كل صيف .

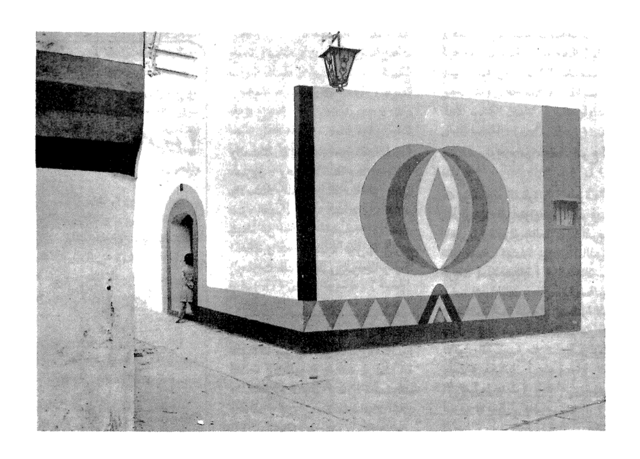
وبذلك يأتي موسم أصيلة الفني غنيا بمناخ عام يحث على الإبداع .

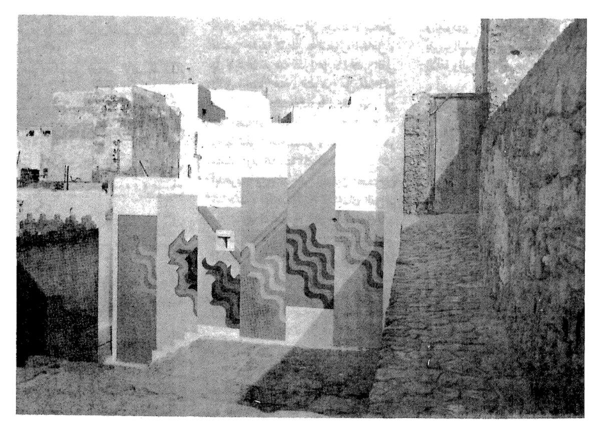
وقام الفنانون المشتركون بتبادل الخبرات والاطلاع على الأعمال التي يقوم بها كل منهم في دولته . وشعر الفنانون المشتركون بتبادل الخبرات والاطلاع على الأعمال التي يقوم بها كل منهم في دولته . وشعر الفنانون أن اللقاء في هذا الإطار يشكل أهمية خاصة ويضفي معنى جديدا لعلاقات الزمالة الفنية . وقد كان لي شرف المساهمة في ورشة الحفر حيث قمت بتنفيذ عدة مستنسخات حفرية .

وقد قامت إدارة المهرجان بالاحتفاظ ببعض هذه الأعمال لتعزز بها المجموعة الحفرية التي بدأتها مع الموسم الأول لأصيلة في ١٩٧٨ والتي تكون نواة للمتحف الدولي للفن الحفري بأصيلة الذي يقام حاليا .

لقد كانت أصيلة تجربة فريدة ولقد سعدت بمعايشة أهمية التجربة ، على أن أكثر ما آلمني هو سؤال من مذيع بإذاعة طنجة أثناء حديث معي بالاذاعة ، إذ سألني ضمن أسئلة أخرى . هل عندكم في مصر شيء مثل ؟ موسم أصيلة ؟ واضطررت للإجابة : للأسف لا . . .

نازلي مدكور





محمد حجى .. والخيارات الثلاث !

محمود بقشيش

● ولد عام ١٩٤٠ بقرية سندوب مركز مدينة المنصورة .
● تخرج فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٦٣ .
● رسم مسلسل قصص الأنبياء عام ١٩٦٩ .
● له مجموعة رسوم بعنوان « التفسير العصرى للقرآن الكريم . نفذها عام ١٩٧٠ .
● عمل رساماً بمجلة « الطليعة » ثم رساماً بمجلتى « روز اليوسف » و « صباح الخير » .
● صدر له كتاب بعنوان « شمال يمين » عام ١٩٨٢ عن دار سيرس للنشر ـ تونس .
● صدر له كتاب بعنوان : « رسوم من ليبيا » عام ١٩٨٤ عن الدار العربية للكتاب ـ تونس .

[مدخل (أ)]

كان ، وأمسى ، وأصبح ، وصار من الأمور الاعتيادية . المؤسفة ، والمؤلمة ، والمعطلة أن نتبادل نحن الفنانين ؛ مصريين ، وعرباً الانقطاع عن الحوار ، والاستسلام للحواجز الفاصلة التى يقيمها سوء الفهم ، وسوء النية ، وأن نتبارى بعيداً عن الحلبة الحقيقية . . فى سوق المحاكاة والتبعية حيث لا عمل إلا تتويج إنجازات الفنان الغربى نموذجاً وحيداً للتطور .

نتلقى الجديد عنده بوصفه « الأفضل » . نهاية المطاف « الأكثر » التماعاً وجودة « والأكثر » فائدة للصحة ! . نرى تاريخ الفن فى استقامة « المسطرة » لا تؤثر فيه الانتصارات والهزائم . الثورات والانتكاسات . الميلاد والموت . التحولات الكبرى والصغرى . لا نستطيع تصور الفن تاريخاً لوجدان إنسانى متقلب ومتغير ، ولهذا لا نستطيع تصور ميلاد « جنس فنى جديد » يستحق مسمى جديداً يمارس به تطوره الخاص ، بل لابد أن نفرضه قسراً على « الجنس الفنى الذى انفصل عنه ، فنفرض على مصطلح فن التصوير Peinture) ما لم يعد يحمل من خصائصه إلا القليل . نتبنى « الجديد » من وجهة نظر ترجع ما هو « أبدى على ما هو متغير دون العناية المدققة لدوافع من أبدعوه . يرى كثير من الفنانين المصريين نتاجات « الكمبيوتر » فى مجال الفن ـ مثلاً ـ وما نشاهده فى مجال « الفيديو » لابد من فرضه فن التصوير ، بينما من الخير للمنتج الفنى الجديد أن يسمى اسماً جديداً لا يتفاضل مع الفن بل يتميز عنه بالاختلاف . . الذى يبرر اختيار سياق آخر للتطور .

إلا أن هذه النظرة من شأنها بالطبع أن تقلل من الانبهار بالجديد الذى يبرر استخدام « أفعل » التفضيل ، ويكسر الاعتياد على الإجماع فى التصفيق للشىء ونقيضه ، ويحرم من متعة الركوع للسيد المتبوع !

● يؤيد هذه النظرة « المتحجرة » تحجر آخر يتسم بالبراءة(!) ، ويسهم فى تثبيت الغيبوية والعزلة (العربية ـ عربية) . تقرأ كلمات البشارة عن العالم الذى صار قرية . أسرة متحابة . إقرأ ـ مثلاً ـ كلمة « صلاح طاهر » فى مقدمة بينالى الاسكندرية لدول البحر الأبيض يقول : [فى سرعة مذهلة ـ عن طريق الأقمار الصناعية مثلاً تستطيع أن ترى وأنت فى مكانك فى بقعة ما فى الكرة الأرضية ما يحدث فى بقعة أخرى تبعد عنك ألوف الأميال ، فلقاء الإنسان لأخيه الإنسان بتلك السهولة فى أى مكان فى العالم ، عن طريق الطيران واللاسلكى والكتاب والتلفزيون وتبادل الأفكار والفنون ، جعل مفهوم الشعور الإنسانى يقرب البشر من بعضهم البعض فتحيط بهم الألفة والود فى كل مكان] .

نتمنى بالقطع السلام والمحبة للبشر فى كل مكان ، إلا أن الأمنيات شىء وتحققها شىء آخر ، ولست أدرى كيف أقنع الفنان نفسه بوهم « التحقق » على الرغم من مطالعاته اليومية لنشرات المفجعات فى التليفزيون ، والصحافة ، وما يدور فى إذاعات العالم . كيف استطاع أن يقنع نفسه باختفاء المجازر فى معظم قارات العالم هذه الأيام على الأقل ! .

إن تصور العالم قرية صغيرة أو أسرة متآلفة ينفى عن العالم حقيقته ، ولا يميز بين كياناته الثقافية المختلفة ، ويرى الأوطان أوانى مستطرقة . طبيعة صامتة . أشكالاً بلا تاريخ . إنجازاً شيطانياً . . . إن هذا التصور يشكل تياراً أساسياً فى الإبداع فى المنطقة العربية .

● إلا أنه فى المقابل ، هناك تيار آخر يسعى

إلى التواصل مع الجماهير ويقدم فى الوقت نفسه اجتهادات مختلفة فى البحث عن ملامح لفن قومى . لا يعترف بعض فنانيه بجدران قاعات العرض المغلقة ، ويفضلون البقاء فوق الجدران الخارجية أو فى صفحات الكتب . من هذا التيار يلمع اسم الفنان « محمد حجى » نشر بعض رسومه ولوحاته فى كتابين الكتاب الأول بعنوان :[شمال ـ يمين] والكتاب الثانى بعنوان : [رسوم من ليبيا] . ونجح بكتابيه فى تحقيق أهداف ثلاثة : المستوى ، والذيوع ، والتأثير .

انتهج فى كتابيه ورسومه الأخرى ، التى لم يُتح لها بعد أن تنشر فى كتاب ، عدة أساليب ، أو بمعنى أدق عدة خيارات ، جسّد بها اجتهادات فى حل معادلة [الأصالة والمعاصرة] أو الموروث والوافد ، أو ما شئت من اصطلاحات فى هذا السياق !

أخذ من الفن المصرى القديم ما يتميز به من بنائية ورسوخ ، وهجنها بالأسلوب « التكعيبى » والأسلوب « التعبيرى » ، فجاءت « تكعيبية » واضحة المعالم ، عريضة المسطحات ، واستلهم بالأسلوب الناشىء . . موضوعات تمس واقع الحياة العربية المعاصرة ، منحازاً إلى شرائح المقهورين فيها . كتابه الأول وثيقة احتجاج ضد الأنظمة العسكرية أينما وجدت ، وكتابه الثانى يعبر عن جوانب من حياة الناس فى « ليبيا » ، كما رسم عديداً من المناظر كان أبرزها مناظر الجبال الخشنة . الجافة . ذات الألوان اللاذعة .

. . لكن لنعد إلى بداية أخرى للتعرف على « الفنان » وفنه !

[مدخل « ب »]

تزاملنا فى الكلية ، وفى خشونة الغرف الضيقة المعتمة فى الأحياء الفقيرة ، وفى المتاعب الاقتصادية التى لم نكن نجد لها من مسكّنات سوى مطعم شعبى بجوار الكلية كنا نطلق عليه « شاليه الفنون الجميلة » . . حيث الأكل « على الحساب » والمناقشات التى لا تنتهى فى الفن والسياسة ، واستعارة الكتب أو شراء ما تسمح به الميزانية(!) ، والغرق المتاح فى مكتبة الكلية الحافلة بكتب الفن . وكانت المنافسة حامية بين عدد محدود من الطلبة كان أبرزهم « محمد حجى » الذى ظل لسنوات يحتل الموقع الأول بيننا . كان لديه من المهارة والصبر ما أظن أنه لم يتوافر لدى أى طالب فى تاريخ الكلية . لم كن الكلية فى ذلك الوقت تشترط « المجموع » بل تشترط الموهبة ، وكان « حجى »حاصلاً على مجموع يؤهله لدخول كلية الطب ، إلا أنه فضل عليها كلية الفنون الجميلة » ومن أجل تحقيق هذا الهدف خاض معارك عائلية . كان يحصل فى معظم لوحاته ذات الطابع الأكاديمى على الدرجات النهائية ، وكان « الأتيليه » الذى نعمل به يضم أربع مراحل ، وقد صار بعضنا من ألمع الفنانين التشكيليين الآن : كمال السراج (عميد كلية الفنون الجميلة) . زكريا الزينى (رئيس قسم التصوير ، أحمد نبيل . صبرى منصور . محمد رياض سعيد . محى الدين اللباد . عز الدين نجيب . سمير تادرس .

ولقد لمعت أسماء أخرى بالطبع من أقسام أخرى كأقسام « الجرافيك » و « الديكور » و « النحت » وبقدر ما كان « حجى » حريصاً على أن يكون « الأمهر » فى الأداء ، كان حريصاً أيضاً على أن تصل لوحاته إلى أكبر عدد من المتلقين ، وفوق ذلك كان يتمنى أن تخرج عناصر اللوحة من صمتها الحتمى داخل إطار اللوحة ، وتصير طاقة للتحريض فى نفس المشاهد . إلا أنه لم يكن يلجأ إلى « الدعائية » التى تكشف فى معظم الأحيان عن فقر فى الموهبة ، ونقص فى المهارة ، بل كان مدفوعاً بحرارة ريفية للتواصل مع الآخرين باللغة التى يجيدها . غير أنه كان بدافع حبه لهم يلتقى بهم فى منتصف الطريق ، لهذا كان يكتفى بصوت الرباب ، وبوتر أووترين . ينشد به جداريات سياسية على حوائط قريته ، كما أصدر بالاشتراك مع شقيقه الطبيب الراحل : « أحمد حجى » مجموعة من مجلات الحائط ، عرضتها للعديد من المتاعب ، بالإضافة إلى لوحات رسمها عن مناظر لقريته ووجوه فلاحيها ، تعكس قدرة باهرة على المحاكاة ، وإن لم تخل من إيحاءات بتوجهات ، كانت لا تزال مستترة ، نحو الأسلوب التعبيرى ، الذى تبلور فى السنوات النهائية من الدراسة .

لم تكن « تحريفاته » للشخوص والأشكال قد اتخذت الطابع « التقبيحى » كما نراه فى الفن الغربى ، بل كانت تحريفاته للشخوص والأشكال الطبيعية قريبة الصلة بجماليات المنحوتات المصرية القديمة ؛ وربما كانت قريبة أيضاً من نماذج الرائد المصرى : الفنان « محمود سعيد » كنت ترى شخوصه عملاقة . كتلاً راسخة ومؤكدة . نقية من أى ترهل . مؤسسة على أشكال المكعب ، والاسطوانة ، والمخروطى .

كنا مفتونين فى ذلك الوقت بفنان « أمريكا اللاتينية ، والفنانين « الاسبان » وخاصة « جويا » وحياته المتقلبة ، ولوحاته المتمردة الساخرة من الأسرة الملكية ، وتصويره لاغتيال الثوار ، وبطولة الشعب ، أو نفوره من قوانين محاكم التفتيش .

وكنا مبهورين بلمساته ، ورسومه المحمومة . لهذا اكتست كتل « حجى » الصرحية مذاقاً أرضياً خشناً ، ولقد صاحبه هذا الطابع حتى اليوم . . أعنى به . . تلك الخشونة المرهفة !

أتيح له أن يعمل ، بعد ذلك ، بمجلة إقليمية تسمى « المنصورة » . . حققت بعض أحلامه فى التواصل مع الجماهير ، فقدم بها تحقيقات صحفية مرسومة ، وقد سمحت له تلك التحقيقات بالتجول والتعرف على جوانب تفصيلية من بيئته . . لا يكتشفها عادة فنانوا المراسم المغلقة ـ المعروفة ثم انتقل إلى مجلة « الطليعة » ، فروز اليوسف . . التى واصل فيها تحقيقاته المرسومة فى مجلتى « صباح الخير » و « روز اليوسف » حيث كان المولد الحقيقى لما يمكن أن نطلق عليه « الخيارات الثلاثة » . يطرحها الفنان لنفسه ، كما يتوجه بها إلى عالمنا العربى المأزوم .

[الخيار الأول : التأمل الصوفى !]

نشرت تلك المجموعة من الرسوم الملونة بألوان « الفلوماستر » عام (١٩٧٠) مصاحبة لمقالات كتبها « مصطفى محمود » تحت عنوان « التفسير العصرى للقرآن » بمجلة « صباح الخير » ولم تكن رسوم

« حجى » توضيحاً لرؤية الكاتب ، بل على العكس ، كانت المقالات مثيرة لتأملات خاصة ، أكسبت الرسوم تفرداً واستقلالية . أستطيع أن أزعم الآن أن تلك الرسوم قد أعطت شعبية لخامة أقلام « الفلو ماستر » ، فلم تكن تحظى من قبل باهتمام ذى بال . ربما كان مبتهجاً بتلك الألوان الصريحة ، الصداحة ، وربما كان متبهجاً لسبب ما لا أعرفه . المهم أن تلك الرسوم كانت تمتلىء بالأغنيات الملونة . تلك الأغنيات التى انطفأت فى مجموعة « شمال يمين » وانصرفت إلى دائرة التقشف فى مجموعة « رسوم من ليبيا » واكتفت بلون نحاسى لاذع .

التقينا فى تلك الرسوم ، بالفرح اللونى ، والنقاء ، والصراحة فى الكتلة ، فلا زيادات تفسد الاستدارات والاسطوانيات فى أشكاله النباتية والحيوانية . ربما كانت بالنسبة له وقفة لالتقاط الأنفاس ، وإزاحة الهموم المؤكدة التى تأتى بها من كل جانب نوافير الدم العربى ، فهى أغنيات للجمال الخالص . لا تصادم حاداً فى درجات الضوء والظل بل تآلفٌ جميل . . إلا أن هذا السعى لم يخفف من كثافة الكتل ، وربما حدث العكس . . فقد رسخت الكتل ، ووضحت المعالم ، وأفصحت عن انتمائها إلى شخصية فنية واحدة تتسع للعديد من الأساليب .

[الخيار الثانى : الغضب والتحدى !]

نشرت عام (١٩٨٢) تحت عنوان « شمال يمين » ، وهى رسوم انقلابية : ضد رسومه السابقة واللاحقة ! ــ صرخة مدوية بالأسود والأبيض . نسف فيها الكتل الغنائية ، والتجويد الأنيق ، واستنطق كل ممكنات « اللون الأسود » التعبيرية فى اشتباكه المتبادل الاكتساح مع « اللون الأبيض » لم يعد المسطح الأبيض أرضية ساكنة ، بل صار طرفاً آخر فى صراع الديكة . من ثم ، تحرر الفنان من بؤر محورية للوحاته فظهرت كل العناصر متقافزة متزاحمة .

أنجزت تلك الرسوم قبل « بعض » المذابح العربية ، ونُشر الكتاب بعد بعض المذابح العربية أيضاً ، وها نحن نكتب عنه فى أعقاب مذابح جديدة بأيد عربية : [صابرا وشاتيلا رقم (٢)] ، وعلى الرغم من أنه لم يستلهم مذبحة بعينها ، فإن الكتاب يعبر عن كل المذابح ويدينها ، أو كما يقول عنه الشاعر « محمود درويش » فى مقدمته البليغة للكتاب ــ : [إنه زمن الإرهاب الأسود . إرهاب يمينى ولو وقف على يسار الضحية . إرهاب أصيل ، عروبى ، نابع من ذواتنا ، غير مستورد . مستتر خلف حجاب رغم أنه ذكر . ويصلى خمس مرات فى اليوم ، إذا شئتم ، نقى ، أصولى ، يقطع اليد الممتدة إلى الرغيف والحرف بحد السيف ، وفن الشريعة . وأحياناً متمدن : يستخدم أرقى أدوات التعذيب البشرى ومراقبة الأحلام على الشاطىء . وسرّى ليجعلك القاتل والقتيل فى جسد واحد . وعَلَنى : كمنشآت النفط التى تجتاح القيم ، وكصحف هذه الأيام ، وكشاشة التليفزيون التى لا يغادرها وجه الحاكم الذى ألغى الفكاهة . . . فلنعلن أننا فى زمن الإرهاب ، فى زمن الإرهاب الأسود] .

. . . بانتقال الفنان من « حالة » تعبيرية فى « التفسير العصرى للقرآن » إلى « حالة » تعبيرية أخرى فى « شمال يمين » تتبدل ملامح الأسلوب الفنى ، كما أشرت ، ويشرى اختيار قصائد « منافسة » . . . فكانت مباراة جعلت صفحات الكتاب السوداء ملتهبة ! .

احتشد « حجى » بكل الممكنات التعبيرية التى تصل بالمتلقى إلى أهداف واضحة ، فقد جمع كل المنفرات فى إطار واحد ؛ التحوير البشع للوجوه « والأيدى » . . للقتلة والمقتولين معاً ! . وانطلق بتلك التحويرات إلى أقصى ما يستطيع فى حوارية (القهر والخوف) ، فالقاهرة وحش . . تمتد أنيابه لتحتل جانبى وجهه ، وتلتحم معتصرة ضحايا لا نراها ، « والمقهور » دودة . مطاطية . مرتعدة . مختلطة . متصادمة . لا طريق أمامها للانفلات . تشكل باضطرابها ، والتحامها العفوى ، وغياب أطرافها كياناً واحداً عديم الجدوى ! .

أما العلم الأمريكى فهو اللحن الأساسى . تتردد فى اللوحات مقاطع منه . تهيمن نجومه ، وخطوطه التى تشبه قضبان السجن على مناخ الكتاب الأسود . تمتد «النجوم» من «العلم» ، ومن فوق «الأكتاف العسكرية» امتداداً سرطانياً نحو السماء حيث يعلن الإرهاب احتلال الكون . يطارد البشر ، والملائكة والقديسين ! ، وقد ينصرف الفنان أحياناً عن رسم تلك الوجوه البشعة ، ويترك المهمة للأحذية وأغطية الأيدى لتقوم بهرس الكائن الدودة المتطلع إلى أمل كاذب .

إن شخوص هذا الكتاب ، المحوّرة تحويراً صادماً .] مبتكرة ، وعلى الرغم من اقترابها فى وجه من الوجوه من التحريفات «الكاريكاتوريه» تبتعد إلى أقصى حد عن روح الفكاهة ولقد نجح بالأسود والأبيض فى اعتقال عيوننا ، وإعجابنا . . بهذا الكابوس الجميل ! قد يترك مساحة بيضاء . نادرة . لا ليريح بها العيون ، ويسمح بالتقاط الأنفاس ، ولكن للتهيئة لفعل مأساوى . مساحة تفصل القتلة عن القتيل اللائذ بحائط الإعدام المحكم والمترامى ! . إلا أنه يرفض أن يتركنا لليأس الكامل بل يفتح باباً سرياً نكتشف به أننا كنا مخدوعين عندما ظننا أن «القاهر» نمر حقيقى ، وإذا به نمر من ورق ، مشغولة حوافه بالخيوط !□[1]

□[2] [الخيار الثالث : تأملات فى البيئة والإنسان]

يمثل هذا الكتاب عودة أكثر صحوه إلى التحقيقات المرسومة والتى لا تعتمد على نصوص مكتوبة ، وتكتفى أحياناً بتعليقات قليله ، ومع ذلك فمعظم رسوم الكتاب لا تقف عند الحدود التوضيحية ، ويتجاوز بعضها تلك الحدود إلى منطقة «اللوحة المستقلة» أما رسومه السريعة بالحبر الصينى فأميل إليها أكثر من الرسوم الملونة . ربما بسبب الدفق الانفعالى الذى لا يعطله وجود عناصر أخرى تزاحم اللون الأسود وسن «الرابيدو جراف» الحادة وتعكس خطوطه ورسومه غير الملونة أبعاداً نفسية لا تفصح عنها رسومه الملونة بنفس القدر . تعكس خطوطه مذاقاً متقشفاً . زاهداً فى الليونة والاسترسال . أشبه بصوت مغنٍّ شعبى .

رجولى . يبدو مسطح الورقة البيضاء كما لو كان مسطحاً صلباً يتلقى طعنات أزميل ، ويحفر سن «الرابيدو جراف» . . بل ينحت فى الفراغ ، وينوع من درجات سنون القلم ليوحى (بالفورم) . يكون صوت المغنى الأجش مناسباً عند تناوله أشكالاً حادة ومتشابكة كأغصان الشجر وسعف النخيل ، ولقد تجول كثيراً وبعين ثاقبة فى الأسواق والحوارى والبيوت والجوامع والمقاهى وغير ذلك من المشاهد . أحياناً يتوقف عند زخارف السجاجيد والملاءات والحلى ، أو تراكيب فخارية ذات إيقاعات تطريبية ، أو التغنى بجماليات حصان أو جمل . . إلا أن تلك الأعمال تأتى كنسمة مهدئة ، أو مساحة لالتقاط الأنفاس . أما أهم الأعمال بعد (كروكياته) فهى تلك التى لم يكن مضطراً فيها إلى اللجوء إلى «التوضيحية الصحفية»■ ، وأختار منها الآن نماذج تدور حول موضوعين : [المنظر الطبيعى والوجه الإنسانى] .

[لوحة : بيوت ريفية]

على الرغم من اختفاء البشر من معظم مناظره المعمارية إلا أن تلك العمائر تحمل ملامح الإنسان ، وتستعير هيئة الكائن الحى ، واللوحة التى نحن بصددها تمثل بيوتاً ريفية يربطها كيان معمارى واحد . تكتسى الواجهة بتضاريس أشبه بتجاعيد وجه إنسان عجوز . أما البيوت . . فهى أسرة فقيرة . تلبس رداء بنياً متدرجاً . تخرج منها أعواد خشبية ملتوية تذكر بقرون الاستشعار . تنتشر النوافذ فى كل مكان عيوناً للمراقبة . ترصد «الخارج» وتحتفظ بالأسرار . لا تفصح عن الكامن بها ، ويشترك سن «الرابيدو جراف» فى تشكيل ظلال الكتل ويؤكدها ، ولا يقف الفنان عند التفصيلات بل يعبرها إلى الجوهرى فى حركة النور والظل ، ولقد كان لاستعانته أو استعارته «للملامح» من الأسلوب التكعيبى فضلٌ من التحرر من المتابعة التفصيلية للنور والظل ، كما حررته من الالتزام بمصدر ثابت للضوء ، وسمحت بإعطاء بعدٍ نفسى أو تعبيرى لعنصر «الضوء» . نرى الضوء فجراً مضيئاً يغسل أحزان العتمة ، ومع ذلك فهو لم يقطع الطريق على صلته بالواقع المباشر ، فاللوحة ليست شكلا متخيلاً تماماً ، ويمكن تفسير هذا الشكل المعمارى على أنحاء متباينة : جغرافية واقتصادية واجتماعية . . إلا أن «حجى» قد استنطق الشكل المعمارى الواقعى ما هو جدير بتجاوز المثير الواقعى إلى مستوى العمل التعبيرى الرمزى دائم العطاء ، وهو يقترب أو يبتعد عن ذلك المثير . . إلا أنه . . . أبداً . . لا يقطع الصلة به .

وفى لوحة [بيوت وهلال] يعتمد مفارقة أساسية بين سكون الليل ، وصخب التكوين المعمارى الإنسانى !

يلتمع قوس الهلال ، وتمتد طاقته الضوئية ناعمة ، أما البيوت فقد شكلت بأقواسها وفتحاتها وجوهاً صارخة . تكاد تختفى اللمسات فى مساحة السماء بينما تندفع فى حوشيةٍ مشكّلة تلك البيوت ، تصاحب خطوط (الرابيدو جراف) المدببة . البيوت تتلاصق وتتتحل هيئة الصناديق . . إلا أنها صناديق ملغومة بالأسرار ، ومآوٍ تتهدد من بها .

إن «العمارة» عند «حجى» نادراً ما تحفل بالبهجة . . التى التقينا بها فى لوحاته عن التفسير العصرى للقرآن . قد يحدث أحياناً أن تتخلص أبنيته من تجاعيد الزمن ، وتنتشر فى الأقبية إضاءة «رمبراتنية» — Rembrandt — تتسلل عبر الفتحات ، أو تلتمع فوق المناضد والكراسى الخالية وعلى الأرض . تأتى أحياناً من مصدر غير معلوم . تقتحم المكان المعتم . الموحش . الممتد إلى ما لا نهاية فى دهليز ضيق . يخفف الضوء من الوحشة ، إلا أن القسوة والجفاف يبلغان الذروة فى لوحة أسميها : [أحجار . أحجار . أحجار . أحجار !] — إذ تنتشر الأحجار فى معظم مساحة اللوحة إلى أن تنتهى عند أقدام ثلاثة أشجار معتمة ، تقوم بتحزيم كل أطراف الجبل ونهايات الأحجار ، وتقوم بدور فاعل ، ومثير فى تكوين اللوحة .

إن نظرة واحدة إلى تلك اللوحة تثير فى الذاكرة صورة لعالمنا العربى المعاصر ! ، شعب من الأحجار فى طريق مسدود . مجرد كتل متنوعة لا حصر لها تنام عند أقدام الأشجار . . وربما كان من المفيد أن تكون تلك الأحجار مادة للنحت ، ولهذا أنشأ لوحة تمثل شخوصاً مشيّاء على مساحة بيضاء تماماً ليؤكد لنا أننا أمام كتلٍ تصلح لمعرض من المنحوتات الرمزية !

[الوجه الإنسانى]

يشكل «الوجه الإنسانى» أحد المحاور الرئيسية فى رسوم الكتاب ، ويكشف الفنان ببلاغة عن انتهاء «وجوهه» إلى بيئة عربية لا تمارس السعادة وربما لم تسمع بها من قبل ! ، فالوجوه فصيحة ، تقدم بالملامح والتعبير ما يلقى الضوء على البيئة النفسية والاجتماعية لها ، وفوق ذلك تقوم شاهدة على عصرها ! . تتسق اتساقاً كلياً مع «بيوته» المتقشفة ، فاللوحة التى نحن بصددها تمثل شاباً يلتحف غطاءً محلياً . . يشبه فى كثير من الملامح حركة ولون الكثبان الصحراوية فى استرسالها وتنوعها ، ويمتد غطاء الجسد الصحراوى ليحتل معظم مساحات اللوحة ، ويستقر على قمته وجه نبيل الملامح . يبدو حالماً . متأملاً . قريباً من الملامح الفرعونية .

لقد أعطت الخدوش الحادة الحاذقة وتهشير سن «الرابيدو جراف» ملمساً غنيا بالتنوع ، وبالدرجات الضوئية . الحية . الممتعة .

إن هذا الوجه النبيل وغيره من الوجوه المرسومة تنصرف عن الابتسام شأن كل الوجوه التى تعيش واقعاً مفجعاً ، فالشيوخ والأطفال والنساء والفتيات لا تنطق وجوههم إلا «بالحزن» ، أو «بالحزن» مقروناً بتعبير آخر ! حتى عندما يتوج «الوجه» بالزخارف ، وبالتطريب العابر ، فإن الوجه يظل مصراً على قناع «الحزن» .

وإذا كانت ملامح الوجوه فى (شمال — يمين) صارخة بالتعبير ، فإن وجوه رسومه فى كتاب (رسوم من نيبيا) تبدو مكبوحة بتلك الرزانة الحزينة ، معلقة على مكنوناتها ، وينعكس هذا «الوجوم» على العمارة التى يصنعها هذا الإنسان ، فهى الأخرى صناديق من الأسرار المكبوتة . تكتفى بالدفاع عن الحد الأدنى : مجرد الاستمرار فى الوجوه !

■

ثلاثة توجهات يطرحها الفنان «محمد

حجى، تمثل ثلاثة تيارات أساسية فى عالمنا العربى فأيها نختار : طمأنينة التصوف ، أم مواجهة القمع ، أم الاستسلام للكآبة ؟!! .

القاهرة : محمود بقشيش

هوامش

■ تجد الآن طالب الفنون الجميلة منذ لحظة التحاقه وقبل أن يتمكن من إمساك الفرشاة يعلن انتماءه لأسلوب من أساليب الفن الحديث ، ويطلق لحيته ، ويمارس الطقوس القشرية للفن ، ويمكن التنبؤ منذ الآن بالمأساة التى ستصيب مناهج التربية الفنية ، ومستوى الأداء الفنى عندما يخرج أساتذة الكلية . وهم من جيل الستينيات ، إلى المعاش ، ويحتل مواقعهم أولئك الذين التحقوا بالكلية بحكم «المجموع» لا «الموهبة» ، ويمكن ، أيضاً ، تصور انعكاس هذا على الحركة الفنية والنقدية فى مصر .

■ ١ - حُمل هذا الكتاب فى بعض المظاهرات فى العالم العربى شعاراً ضد العنف والقهر .

٢ - يقول الناشر فى تصديره لكتاب «رسوم من ليبيا» : [. . . فالكتب التى تعتمد الرسم مادة أساسية لها ليست بدعة تنفرد بها على مرّ الزمان ، فأسلوب نشر الرسوم فى مجموعات بواسطة الكتب هو أسلوب قديم جداً عند العرب ، وكانت الحضارة العربية والإسلامية من أكثر الحضارات احتفالاً به ، ولا تزال المكتبات العربية والعالمية تحتفظ لنا بآثار بالغة الروعة فى هذا المجال منها على سبيل المثال لا الحصر «مقامات الحريرى» و «كليلة ودمنة» و «عجائب المخلوقات» و «البابرنامه» و «سيرة الأبرار» . . .] .

■ إن «التوضيحية «ليست عيباً فى الرسم الصحفى بسبب ضرورة تبعية الرسم للنصوص المكتوبة ، وهذا مجال يمكن تقويمه فى إطاره .

محمّد حجّيّ ..
والخيارات الثلاث!

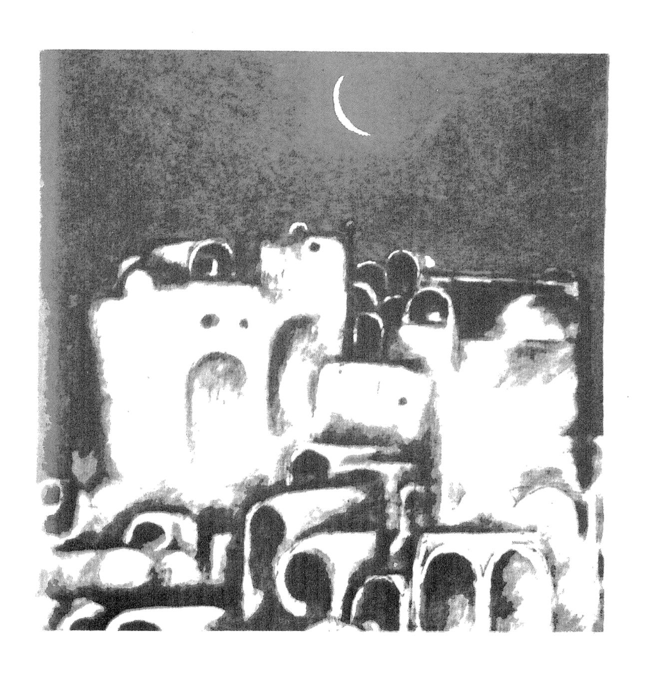
















صورتا الغلاف للفنان محمد حجى

الصور بعدسة الفنان
صبحى الشاروني

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٦١٤٥ – ١٩٨٥

كشاف «إبداع» لعام ١٩٨٥

أعد كشاف هذا العام فى ثلاثة جداول : الجدول «١» لرموز أنـواع مواد المجلة للاستفادة منه فى الجدول «٣» والجدول «٢» لموضوعات المجلة مرتبة ترتيبا أبجديا حسب أنواعها . والجدول «٣» للمؤلفين والكتاب مرتبا ترتيبا أبجديا ، مع الرقم المسلسل للموضوع ورمزه كما ورد فى الجدول «٢» .

«التحرير»

كشاف مجلة إبداع ١٩٨٥
(السنة الثالثة)

جدول رقم (١)

المادة	الرمز	المادة	الرمز	المادة	الرمز
الدراسات	د	القصة	ق	المتابعات	مت
الرواية	ر	تجارب قصصية	تق	مناقشات	من
الشعر	ش	المسرحيات	مس	الفنون التشكيلية	ف
تجارب شعرية	تش	شهريات	شه		

جدول رقم (٢)
(الموضوعات)

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
	١ - الدراسات (٥٦) دراسة			
١	أراجون والشعر الفرنسى المعاصر	مصطفى عبد الغنى	٣	٢٧
٢	إشكالية الأنا والآخر فى رواية « أصوات »	محمد بدوى	١	١٢٢
٣	إطلالة على مسرح الطفل بالكويت	عبد الكريم برشيد	٧	١٠٩
٤	إمام آخر الزمان	الداخلى طه	٣	١٦
٥	أوربا العنف والتعصب فى رواية « المرفوضون »	د. عصام بهىّ	١٢	٧
٦	البحث عن طريق جديد للرواية العربية	حسين عيد	٥	١٨
٧	بعد الواقع وبعد الفن فى رواية « أفراح القبة »	عبد الرحمن أبو عوف	٢	١٢
٨	« بيسان والأبواب السبعة »	د. أنس داود	٤	١١٥
٩	تجربة فى نقد الشعر	د. شفيع السيد	٩	٣٢
١٠	تحولات الحلم فى « مدينة الموت الجميل »	د. شاكر عبد الحميد	٩	٢٢
١١	التمرد العروضى فى شعر أدونيس	د. أحمد مستجير	١١	٧
١٢	التوظيف التراثى فى « شهريار »	جمال نجيب التلاوى	٧	١٠٢
١٣	ثلاث وجوه لمصطفى سعيد	د. أحمد الزغبى	١	١١١
١٤	الحاضر فى التاريخ .. الذات فى الجماعة قراءة فى « لاتسقنى وحدى »	د. عصام بهىّ	٥	١٢
١٥	« الحكم قبل المدلولة » المأساة الساخرة مسرحية لم ينشرها نجيب سرور	فوزى عبد الحليم	٧	١٠٦
١٦	الخصائص الموسيقية فى إنشاد السيرة النبوية	سليمان جميل	٢	٢٤
١٧	الخلاص الذاتى فى رواية « قدر الغرف المقبضة »	محمود حنفى كساب	٢	١٨

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
١٨	خواطر حول ميخائيل ودون كيشوت : تساوق	إدوار الخراط	١٠	١١
١٩	ديروط الشريف	د. عبد القادر القط	٣	٧
٢٠	الرواية المصرية والبطل الوغد	د. عبد الحميد إبراهيم	١	١١٥
٢١	روعة الاقتراب من شعر المتنبى	د. محمود الربيعى	٤	٩٣
٢٢	الزمن الأخر والوعى الفيزيقى للوجود	بدر الديب	٨	٧
٢٣	« شىء سيبقى بيننا »	د. صلاح عبد الحافظ	٤	١١٨
٢٤	الصدق فى المسرح	سعد أردش	٧	٨١
٢٥	ظاهرة التكرار فى مفردات بناء القصيدة عند أمل دنقل	حسين عيد	٦	٢٩
٢٦	عالم عبد الرحمن منيف الروائى	شاكر عبد الحميد	١	١٥٢
٢٧	فاروق خورشيد فى رواية « وعلى الأرض السلام »	سمير الفيل	٣	٢١
٢٨	قراءة فى ثلاث مسرحيات لمحفوظ عبد الرحمن	عبد الرحمن أبو عوف	٩	١٤
٢٩	قراءة فى ديوان « الوطن الجمر »	عبد الحكيم قاسم	٤	١٠٣
٣٠	قراءة فى رواية « الضحى العالى »	توفيق حنا	٦	٢٠
٣١	قراءة فى قصص « الجواد الأبيض »	شفيق مقار	٦	٨٥
٣٢	قراءة فى قصص خريف الأزهار الحجرية	د. هيام أبو الحسين	٨	٢٠
٣٣	قراءة فى قصص « رشق السكين »	عبد الغنى السيد	١٠	٣٣
٣٤	قصة قصيدة « كوبلاخان »	د. فاطمة موسى	٥	٢٧
٣٥	قراءة فى مسرحية « حصار القلعه »	سمير مصطفى الفيل	٨	٢٥
٣٦	القصيدة الجديدة وأوهام الحداثة	أحمد عبد المعطى حجازى	٩	٧
٣٧	قضايا الإنسان المعاصر فى مسرحيات « على سالم » القصيرة	أحمد عبد الرزاق أبو العلا	٧	٨٤
٣٨	قضايا الشعر العربى الحديث وشعراء السبعينيات	أحمد فضل شبلول	٤	١٣٩
٣٩	الكاتب الباكستانى سلمان رشدى	د. صبرى حافظ	٢	٣٢
٤٠	« الجنة » صنع الله إبراهيم	محمود حنفى كساب	١	١٣٠
٤١	لعبة الرغبة والخوف	د. محمد برادة	١١	٢٣
٤٢	محاولات تأصيل الرواية العربية	أحمد محمد عطية	١	١٣٦
٤٣	« محمد سلماوى » وعالم المنطق المعكوس	د. عبد العزيز حمودة	٧	٨٩
٤٤	مذكرات الصوفى بشر الحافى لصلاح عبد الصبور	د. يسرى العزب	١٢	١٧
٤٥	المرايا المتجاورة قراءة فى ديوان « القصائد الرمادية »	د. شاكر عبد الحميد	١٠	٢٥
٤٦	« المسافات » ورأس الثور	د. عبد الحميد إبراهيم	٨	١٣
٤٧	« مسافر ليل » ولغة الدراما	د. مدحت الجيار	٧	٩٤
٤٨	مستويات الرمز فى مسرحية « الأميرة تنتظر »	ماجد يوسف	١٠	١٧
٤٩	المسرح المصرى : الأزمة . . الانفراج . . الحقيقة	سامى خشبة	٧	١١٦
٥٠	مشهدان من مسرح « معين بسيسو » الشعرى	د. عبد القادر القط	٧	٧٥
٥١	مفهوم الذوق الأدبى بين القديم والجديد	د. عبد الحميد إبراهيم	٢	٧
٥٢	المقالح ولحظة الخروج	د. عبد الحميد إبراهيم	١١	١٨

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٥٣	ملامح الرواية العربية فى الجزائر	د. شكرى ماضى	١	١٦٢
٥٤	النقد الأدبى فى مصر	د. عبد الحميد إبراهيم	٥	٧
٥٥	هيكل والقصة القصيرة	بركسام رمضان	١١	٢٧
٥٦	وظيفة الشعر فى سيرة الزير سالم	د. مدحت الجيار	١٢	٢٣
	٢ - الرواية (١٦) رواية			
١	انتظار	رجب سعد السيد	١	٦٠
٢	تجلى السر	عبد الحكيم قاسم	١	٦٦
٣	الخوف	أحمد عمر شاهين	١	١٣
٤	دندنة فى غرفة جانبية	عبده جبير	١	٩٤
٥	الذئب والغزالة	سعد مكاوى	١	٦٤
٦	سريان	جمال الغيطانى	١	٥١
٧	شطارة والمعلم جرجس	جميل عطية إبراهيم	١	٥٥
٨	الشيخ عسران	محمد الراوى	١	١٠٢
٩	ظل الشمس المستحيل	إدوار الخراط	١	٢٣
١٠	قالت ضحى	بهاء طاهر	١	٤٤
١١	كوب عصير	فاروق خورشيد	١	٩٨
١٢	ليلة المحترف	إبراهيم عبد المجيد	١	٩
١٣	مأزق	عبد الوهاب الأسوا	١	٨٩
١٤	المظاهرة	إسماعيل العادلى	١	٣٣
١٥	الهمس الصادح	محمد صوف	١	١٠٥
١٦	هويربس	بدر الديب	١	٣٨
	٣ ــ الشعر (١٢٨) قصيدة			
١	الإبحار فى الزمن الخطر	عماد حسن محمد	١١	٥٣
٢	أبدا من دمى	عادل أديب أغا	٨	٥٠
٣	احتراق	عيد صالح	٥	٤٢
٤	احتمالات	أحمد مرتضى عبده	٩	٤٨
٥	الاختيار	عبد الرزاق عبد الواحد	١١	٣٧
٦	أخوه يوسف	محمود ممتاز الهوارى	١١	٤٩
٧	استئناف الحكم بإعدام ابن المقفع	مهدى بندق	١٠	٤٥
٨	أشياء صغيرة	محمد آدم	١١	٤٥
٩	الإصحاح الأخير	مصطفى نجا	٩	٥٦
١٠	الأضلاع الناقصة دائما	حسين على محمد	٥	٤٣
١١	أغنية عربية	فتحى فرغلى	٣	٤٢
١٢	أغنية للقلب الغرير	حسن فتح الباب	١٢	٣٤

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
١٣	أغنيتان إلى روجا البعيدة	عبد اللطيف اطيمش	٥	٤١
١٤	أغنيتى أنت	عادل فرج	١١	٥١
١٥	أفاعى الأرض تنهشنى	عبير عبد العزيز	١٠	٥٥
١٦	افتتاحيات	محمد يوسف	٤	٧٠
١٧	ألف باء الجحيم	صلاح والى	٦	٤٧
١٨	إلى شاعر الأرض فوزى العنتيل	شوقى محمود أبو ناجى	٤	٢٥
١٩	الاميرة والحلم الذى لا يجىء	هشام غنيم	٤	٧٧
٢٠	أمينة تفتش فى أمومتها	أحمد الحوق	٤	١٤
٢١	أنت التى أخترت	أحمد محمود مبارك	٤	٢٢
٢٢	انتظار . . لسيل العرم	وفاء وجدى	٨	٤٢
٢٣	الانحناء مرة	محمود عبد الحفيظ	١٠	٥٣
٢٤	إنسحاق	عيد صالح	٣	٤٤
٢٥	أوراق محترقة	د. أنس داود	٢	٥٠
٢٦	بداية	سامح درويش	١٠	٥٢
٢٧	بربك قل لى	فؤاد سليمان مغنم	٦	٤٠
٢٨	بيت فوق شجرة	فاروق شوشة	٦	٣٧
٢٩	تجليات الكشف	محمد عليم	٣	٥٢
٣٠	تحولات الأرض	علاء عبد الرحمن	٦	٥٠
٣١	ترانيم وداع	حسن فتح الباب	٩	٤٣
٣٢	تغريبة	محمد يوسف	٢	٦٠
٣٣	تهيئى وحافظى على شموخك	محمد رضا فريد	٥	٥١
٣٤	التواجد فى الزمن الماضى	عبد الحميد محمود	٤	٢٧
٣٥	تينة نهر الشيخ	ياسين طه حافظ	٨	٤٦
٣٦	ثلاث صور	محمد على الرباوى	١٢	٣٦
٣٧	ثلاث قصائد	أحمد عنتر مصطفى	٨	٣٨
٣٨	ثلاث قصائد للوطن	أحمد طه	٩	٥٠
٣٩	حالان	عبد الستار محمد البلشى	١٠	٥٦
٤٠	الحبيب الذى قتلته	فولاذ عبد الله الأنور	١١	٦١
٤١	حديث شخصى جدا	عزت الطيرى	١٢	٣٧
٤٢	حديث عائلى	إبراهيم نصر الله	٢	٥٢
٤٣	حصار وحصاد	محمود فؤاد محمد على	٤	٦٨
٤٤	حكاية الياسمين	شريف عبد القادر	١٢	٤٧
٤٥	حكايتان عن الليل الطويل	محمد عليم	١١	٥٧
٤٦	حوارية المعمدان	علاء عبد الرحمن	٤	٣٨
٤٧	خطوط فى اللوح	فاروق شوشة	٣	٣٧
٤٨	دثار	محجوب موسى	١٠	٤٨

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٤٩	دورة الغيم والمطر	عبد الحميد محمود	١٢	٤١
٥٠	رؤى ماقبل السقوط	عماد غزالى	١١	٦٣
٥١	رحلات الشوق الأربع	عبد السميع عمر زين الدين	٤	٢٨
٥٢	رحلة	عز الدين إسماعيل	٤	٣٦
٥٣	الرحلة الثانية	على الفزاع	٩	٦٠
٥٤	رسالة روبن هود	عماد الدين حسن محمد	٣	٤١
٥٥	زنبقة بين الرماد	هشام غنيم	٨	٤٥
٥٦	زمن البكارة	عز الدين إسماعيل	١٠	٤١
٥٧	زهرة سبتمبر	محمد حلمى حامد	٦	٥٢
٥٨	ساعة الحب	ناهض منير الريس	٤	٧٣
٥٩	سبع قصائد	عبد الأمير خليل مراد	٦	٤٨
٦٠	سندباد	أحمد سويلم	٩	٤٤
٦١	سيد السفن	محمد عمار شعابنية	١٢	٣٩
٦٢	السيدة الخضراء	محمد آدم	٤	٤٩
٦٣	سيمفونية طائر	عباس محمود عامر	٥	٤٦
٦٤	شباك بيت العصافير	عبير عبد العزيز	٤	٣٤
٦٥	صبارة والظل الميت	عماد حسن محمد	٥	٤٨
٦٦	صدى الأجراس الصامتة	الأخضر فلوس	٥	٤٤
٦٧	صور شخصية للسيد مستريح البال	محمد فهمى سند	١٠	٥٠
٦٨	الضحك لحظة السقوط	إسماعيل محمد السبع	١١	٥٥
٦٩	العشاق لا ينتظرون	عبد اللطيف إطيمش	١٢	٣٥
٧٠	عصفورة النور والبراءة	محمد إبراهيم أبو سنة	٥	٣٩
٧١	العقل والعاطفة	سليم الرافعى	٩	٦٢
٧٢	الغريب	إبراهيم نصر الله	٦	٤٣
٧٣	الغيوم	بدوى راضى	١٢	٤٤
٧٤	فصل فى التحولات القديمة	على عبد المنعم	٤	٤٠
٧٥	فى انتظار الشمس	أحمد محمود مبارك	١٢	٤٢
٧٦	فى ذكرى عميد الأدب العربى	لميعة عباس عمارة	٣	٥٤
٧٧	فى الفجر	عبد الرشيد الصادق	٢	٥٤
٧٨	قبل الشروق	أحمد مبارك	١١	٤٨
٧٩	قدماى جوادان يموتان	فوزى خضر	٣	٥٠
٨٠	قراءة فى أوراق الجسد العائد من الموت	عبد العزيز المقالح	٢	٤١
٨١	قراءة فى سفر الوصية	درويش الأسيوطى	٣	٤٦
٨٢	قرية لم تمت بعد	محمود عبد الحفيظ	١٢	٤٣
٨٣	قصائد	عبد المنعم رمضان	٤	٣١
٨٤	قصائد قصيرة	عزت الطيرى	١٠	٤٨

مسلسل	الموضـوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٨٥	قصيدتان	إبراهيم نصر الله	٤	١٢
٨٦	قصيدتان	خيرى شلبى	١٠	٤٤
٨٧	قصيدتان	كمال نشأت	٨	٣٧
٨٨	قصيدتان	كمال نشأت	١٠	٤٣
٨٩	قصيدتان	محمد جميل شلش	٨	٤٠
٩٠	القلّيس	محمد سعد بيومى	٦	٤٤
٩١	كان ذا مرة فاستوى	نصار عبد الله	٤	٧٦
٩٢	كريسماس	أمل دنقل	٥	٣٧
٩٣	كلمات على قبر شاعر	محمود ممتاز الهوارى	٢	٦٤
٩٤	كونشرتو الحزن	آسر إبراهيم وهدان	٤	١١
٩٥	لؤلؤة	محجوب موسى	٢	٥٦
٩٦	اللغة البدائية	السيد محمد الخميسى	٩	٥٥
٩٧	لماذا نزرع الحنظل ؟	محمود ممتاز الهوارى	٩	٥٨
٩٨	لو تهجرنى ياوجهى القديم	فؤاد سليمان مغنم	١٢	٤٥
٩٩	ليليات	فؤاد سليمان مغنم	٤	٤٥
١٠٠	مأثورات ممنوعة	محمد رضا محرم	٤	٦٥
١٠١	المأساة الملهاة	عز الدين إسماعيل	٨	٣٥
١٠٢	مالم يقله « عبيد الله ألرقيات »	علاء عبد الرحمن	٢	٥٨
١٠٣	مد البحر	فاروق شوشة	٤	٤٣
١٠٤	مد البحر	كامل أيوب	٣	٣٩
١٠٥	المرايا والمخاطبات	محمد سليمان	١١	٤٢
١٠٦	مرثية	ملك عبد العزيز	١٢	٣٢
١٠٧	المشهد الأخير	عزت عبد الوهاب	٢	٦٢
١٠٨	مملكة العينين	نعمان عبد السميع الحلو	٨	٥٢
١٠٩	من توقيعات الوطن	أحمد الحوتى	٩	٤٦
١١٠	من مذكرات أيوب	عبد الله السيد شرف	٨	٤٨
١١١	من وريقات أبى ذر الغفارى	محمد أبو دومة	٤	٦١
١١٢	نزيف عشقى	محمد الفارس	٤	٦٧
١١٣	نشيد القرى	ممدوح عزوز	٩	٥٢
١١٤	النقش على تمثال عبد الرحمن الداخل	أحمد عبد العزيز	١١	٥٩
١١٥	نهر فى جبل	كامل أيوب	٢	٤٨
١١٦	هجير	منير فوزى	١٢	٤٨
١١٧	هدهد	محمود ممتاز الهوارى	٤	٧٢
١١٨	هذا الجسد	محمد على الرباوى	٥	٤٧
١١٩	هذا الوقت تختار صلاتك فيه	محمد بنعمارة	٤	٦٣
١٢٠	هكذا تكلم المتنبى	أحمد عنتر مصطفى	٤	١٧

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
١٢١	هل المزن يحمل غير المطر ؟	ناجى عبد اللطيف	١٠	٥٩
١٢٢	هل يعود النورس المكسور ؟	عماد حسن	٤	٤٢
١٢٣	هموم صبى من الريف	كمال نشأت	١٢	٣١
١٢٤	وجها لوجه	أحمد سويلم	٢	٤٧
١٢٥	وداع الصبى ضاحك العينين	كامل أيوب	٤	٤٦
١٢٦	وقال فى الصداقة والصديق	خالد على مصطفى	٤	٢٣
١٢٧	الوقوف فى انتظار الحلم	عزت الطيرى	٣	٤٨
١٢٨	يوميات	محمود عبد الحفيظ	٥	٤٩

٤ - التجارب الشعرية (٩) تجارب

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
١	آية من سورة الخوف	محمد آدم	٦	٩٣
٢	رباعية مالك بن الريب	حسن النجار	٤	٨٣
٣	سليمان الملك	محمد سليمان	٤	٨٦
٤	سماوات زرقاء للهديل	محمد بدوى	٩	١٠١
٥	الصحراء	عبد المنعم رمضان	١٠	١١١
٦	عفراء تتنبأ	حزام العتيبى	٤	٧٩
٧	عن الطالب والمطلوب	أحمد طه	١٠	١١٣
٨	قتلوا الغزالة	عبد المنعم رمضان	٣	١٠٥
٩	المرايا والمخاطبات	محمد سليمان	٦	٩١

٥ - القصص (٨٧) قصة

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
١	أجمل يوم اختلفنا فيه	منى حلمى	٦	٦٦
٢	أجنحة قديمة	محمد كشيك	٩	٩٣
٣	الارتطام بوجه النافذة	محمد المنصور الشقحاء	١٢	٧٩
٤	أرض الغربة	يوسف أبو رية	١٢	٧٠
٥	اسقونى كاسا	شوقى رياض (ترجمة)	٣	٩٥
٦	أشجار عالية	محمد محمد عبد الرحمن	٢	٨٣
٧	أقاصيص	وافق محمد	١١	١٠١
٨	الالاتى	أمين ريان	٨	٦٢
٩	أنا الملك جئت	بهاء طاهر	٥	٥٥
١٠	أنت شنو	طه وادى	٩	٦٩
١١	الانتظار	نادر السباعى	٨	٧٢
١٢	بائع الليمون	فادية خالد	٢	٨٥
١٣	بادفيسينج	حسونة المصباحى	٨	٥٥
١٤	البكاء بالدمع الساخن	إدريس الصغير	٨	٧٠

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
١٥	تشابه	عبد الله خيرت	٣	٦٣
١٦	تكوينات رمادية	محمد جبريل	٦	٥٥
١٧	الجفاف	أحمد دمرداش حسين	٩	٧٩
١٨	الحديقة	حسين على حسين	٣	٩١
١٩	حق البقاء واقفا	أنسية أبو النصر (ترجمة)	٨	٨٠
٢٠	حكاية رجل على المعاش	فاروق خورشيد	٥	٦٥
٢١	حكاية من الزمن الردىء	سمير الفيل	١٠	٧٨
٢٢	حنان والساعة الثامنة	محمد المنصور الشقحاء	٨	٧٨
٢٣	حوار منتصف الليل	على عيد	١٢	٨٢
٢٤	خاتم سيدنا سليمان	إدريس الصغير	٣	٨٢
٢٥	الخلاص	مصطفى أبو النصر	٣	٦٦
٢٦	ذيل القط	محمد الهرادى	٣	٧٧
٢٧	الراقصة	شوقى فهيم	١٠	٧٣
٢٨	الرصد	بدر عبد العظيم محمد	١٠	٨١
٢٩	رفرفة الحمام المشتعل	إدوار الخراط	١٢	٥١
٣٠	زهرة تدخل الحى	ليلى العثمان	٥	٨٦
٣١	سبع البرارى	نبيلة الزين	١٢	٩١
٣٢	سفرى إليك	سمية سعد	٣	٩٣
٣٣	سفينة المساكين	خضير عبد الأمير	٩	٧٣
٣٤	سهرة العسل البرى	محمد الشركى	٩	٩٧
٣٥	السيمافورات	عبد الغنى السيد	٦	٧٥
٣٦	شجرة الفصول الرمادية	مرسى سلطان	٦	٧٨
٣٧	شدو البلابل والكبرياء	فؤاد قنديل	١١	٩٢
٣٨	شر البلية	سمير رمزى المنزلاوى	٦	٥٧
٣٩	شكرا للإزعاج	محمد المخزنجى	٥	٩٩
٤٠	الشمعدان	جار النبى الحلو	٨	٦٨
٤١	صباحات الصبا والصب والأماسى	أعتدال عثمان	٥	٩١
٤٢	الطواحين	أمين ريان	٢	٧٢
٤٣	ظروف طارئة	منى حلمى	٣	٧٤
٤٤	ظلال الرعب	جهاد عبد الجبار الكبيسى	٣	٨٤
٤٥	عام مقتل الأنسة « م »	آعراب إبراهيم	٩	٦٥
٤٦	عبيد الحنظل	أحمد دمرداش حسين	٦	٧١
٤٧	علامات الاستفهام	محمد سليمان	١٠	٧٠
٤٨	عنتر	فؤاد حجازى	١٢	٨٠
٤٩	عند حدود المتاهة	نعمات البحيرى	٩	٨٨
٥٠	العودة إلى الوطن المفقود	سعيد بكر	٩	٩٣

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٥١	غرفة المعيشة	ميسلون هادى	٢	٧٩
٥٢	فعل إيجابى	رجب سعد السيد	٦	٦٣
٥٣	فلك طاف على طوفان الجسد	إدوار الخراط	٥	٧٣
٥٤	فى العراء	يوسف أبو رية	٢	٨١
٥٥	قصص	بدر عبد العظيم محمد	٦	٦٠
٥٦	قمر معلق فوق السماء	سعيد الكفراوى	٢	٦٧
٥٧	الكاتبة	محمد غرناط	١٢	٧٧
٥٨	الكأس المكعبة	أحمد بوزفور	٥	٩٤
٥٩	كانت هناك امرأة	ميسلون هادى	١٢	٨٦
٦٠	كلايست فى تون	خليل كلفت (ترجمة)	٢	٨٢
٦١	الكلمات المتقاطعة	إبراهيم عبد المجيد	١٢	٧٤
٦٢	لسعة نار	يوسف أبو رية	١٠	٦٧
٦٣	اللعب بالنار	أحمد كامل	١٢	٨٤
٦٤	لعبة الأقنعة	منى رجب	٢	٧٥
٦٥	لعبة الحقل	محمد عبد الرحمن	١١	٩٩
٦٦	لقاء	هدى يونس	٣	٨٠
٦٧	الليلة تزوجت أختى	منى حلمى	١٠	٦٣
٦٨	ماجاء فى خبر سالم	محمد على قدس	١١	٩٦
٦٩	المباح .	جار النبى الحلو	٢	٧٧
٧٠	متتاليات حزينة	سمير الفيل	٦	٧٣
٧١	المجنون	سمير رمزى المنزلاوى	١٠	٧٥
٧٢	المخاض	رجب سعد السيد	١١	٧٦
٧٣	مشكلة الكابوس	شفيق مقار	١١	٦٧
٧٤	المطاردة	مصطفى نصر	٩	٨٢
٧٥	المفك	أمين ريان	١٢	٦٦
٧٦	ملك الشطرنج	عبد الله خيرت	٨	٦٥
٧٧	من تطبيقات قانون الطفو	ممدوح حسن لطفى	٨	٧٤
٧٨	منزلنا الآيل للسقوط	مجدى عبد الرازق	٣	٨٦
٧٩	الموت على البحر	إدوار الخراط	٣	٥٧
٨٠	المورستان	عبد الرؤ ف ثابت	٨	٧٦
٨١	ميلاد قديسة	السيد القاضى	٩	٨٥
٨٢	نار لشتار القلب	عبد الرحمن مجيد الربيعى	٥	٨١
٨٣	النخلة	عبد الستار ناصر	٣	٦٨
٨٤	وجهك وأطفالى وأغصان الزيتون	نعمات البحيرى	١٢	٨٩
٨٥	الولادة = الموت	جهاد عبد الجبار الكبيسى	١٢	٦٠
٨٦	ولما كانت الليلة التالية	ممدوح راشد	٦	٦٩

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٨٧	ياعريس والشمس طلعت	إبراهيم فهمى	١١	٨٩

٦ - التجارب القصصية (٣) تجارب

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
١	جرح عاشق	إبراهيم الحسينى	١٠	١١٦
٢	روبابيكيا	إبراهيم فهمى	٣	١٠٨
٣	شلاقة مازال يشعل الحطب	محمد مسعود العجمى	٩	١٠٣

٧ - المسرحيات (١٤) مسرحية

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
١	اختصر من فضلك	محمود فكرى (ترجمة)	١٢	٩٣
٢	الأرملة الصغيرة	نبيل مرسى	٧	٤٩
٣	إنجى	أحمد خضر	٣	١٠٠
٤	سالومى	محمد سلماوى	١٠	٨٢
٥	سقراط والسم	أحمد دمرداش حسين	٧	٤٢
٦	السلطان يستقبل الصباح	عبد السميع عمر زين الدين	٧	٢٣
٧	الصحوة	أبو زيد مرسى أبو زيد	٧	٩
٨	عالم صافيناز	محمد الجمل	٧	٦٠
٩	عفاريت الجبانة	نعمان عاشور	٢	٨٧
١٠	الغروب	عبد اللطيف دربالة	٨	٨٨
١١	ليل وفانوس ورجال	عبد الحكيم قاسم	١١	١٠٣
١٢	محاكمة السيد « م »	محفوظ عبد الرحمن	٧	٣٢
١٣	الهادم	عبد الحكيم فهيم (ترجمة)	٥	١٠٣
١٤	وراح جزاء اختراعه	عبد الحميد سليم (ترجمة)	٦	٧٩

٨ - الشهريات (٣) شهريات

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
١	أنتونى بيرجيس يكتب عن لورانس	سامى خشبه	٩	١٢١
٢	طه حسين فى ذكراه	سامى خشبة	١٢	١٠٧
٣	محفوظ عبد الرحمن بين التراث الحكائى والعرض المسرحى	سامى خشبة	٨	١٢٠

٩ - المتابعات النقدية (٢٠) متابعة

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
١	« أصيلة » قرية تتحدث لغة الفن	نازلى مدكور	١٢	١٢٠
٢	بالأمس حلمت بك	محمد محمود عبد الرازق	٣	١١٦
٣	البناء الفنى فى رواية « جبل ناعسة »	حسين عيد	٢	١١٧
٤	بيت قصير القامة	السيد الهبيان	٢	١٢٠

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٥	التصوير علم وفن	أحمد البكرى	٦	١١٨
٦	ثنائية الموت/البعث	صدوق نور الدين	٤	١٢٩
٧	الجهينى	د. محمد مصطفى هدارة	١١	١٢٣
٨	الحزن فى « قصائد للسقوط »	د. أحمد ماهر البقرى	٣	١٢١
٩	حنان فى دنيا ينقصها الحنان	د. نعيم عطية	٥	١١٥
١٠	ديوان « تلك صورتها وهذا انتحار العاشق »	د. مدحت الجيار	٤	١٢٤
١١	شاعر يبكى الغربة والنفى	نسيم مجلى	٤	١٣٢
١٢	قراءة فى « تداعيات قلب »	سليمان البكرى	٦	١١١
١٣	قراءة فى رواية « والبحر ليس بملآن »	د. نعيم عطية	٨	١٠٣
١٤	قراءة فى رواية « المقهى الزجاجى »	محمود عبد الوهاب	١٠	١١٩
١٥	قراءة فى قصص « أن تنحدر الشمس »	محمد زهدى	٥	١١٨
١٦	قراءة فى قصص « الحنين إلى المطر »	أحمد يوسف	٦	١١٤
١٧	قراءة فى قصص « مدينة الباب »	مصطفى عبد الغنى	٨	١٠٧
١٨	قراءة فى قصص « وجه مدينتى »	د. يوسف عز الدين عيسى	٩	١٠٧
١٩	قراءة فى مسرحية « ليل وفانوس ورجال »	محمود عبد الوهاب	١٢	١١٧
٢٠	ليلة العاصفة	رجب سعد السيد	١٢	١١١

١٠ - المناقشات (١١) مناقشة

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
١	أبو العلا السلامونى ومحاور مسرحه	أحمد عبد الرزاق أبو العلا	١٠	١٢١
٢	إشكالية الشعر وإشكالية التلقى	محمد كشيك	٤	١٣٥
٣	أوراق ذابلة	عبد المنعم رمضان	٨	١١٣
٤	أوربا تتطلع إلى موسيقى الشرق	د. فتحى الصنفاوى	٥	١٢٠
٥	تعقيب على تنويه	عبد الحكيم فهيم	٨	١١٧
٦	خطاب إلى المحرر	د. أحمد مستجير	٨	١١١
٧	الرواية المغربية	مصطفى بغداد	٣	١١٢
٨	عفوا لا مجال لكل هذا الغضب	د. فاطمة موسى	٢	١١٣
٩	قراءة تفعيلية فى قصائد عدد الإبداع الشعرى	أحمد فضل شبلول	٦	١٠٣
١٠	قصيدة النثر بين النقاد والمبدعين	أحمد فضل شبلول	٩	١١١
١١	نحو حلول جذرية لمشكلات الفعل العربى الثلاثى	سليمان فياض	٦	٩٨

١١ - الفنون التشكيلية (١٢) دراسة وملزمة بالألوان

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
١	إحياء المصرية فى أعمال الفنان فتحى أحمد	د. مارى تريز عبد المسيح	٢	١٢٣

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٢	آدم والنظام الخفى	د. مصطفى الرزاز	١١	١٢٥
٣	البهجورى . . ووجوه الفيّوم	محمود بقشيش	٧	١٢٤
٤	تطوحات الفنان عصمت داوستاشى	عز الدين نجيب	١	١٦٥
٥	سعد كامل واستلهام الفنون الشعبية	د. نعيم عطية	١٠	١٢٥
٦	صالح رضا المشوار والخطوات	د. مصطفى الرزاز	٥	١٢٤
٧	الفنان الأردنى/إبراهيم النجار	محمد حلمى حامد	٨	١٢٦
٨	الفنان المصور بهاء مدكور	أحمد فؤاد البكرى	٩	١٢٧
٩	فن المصورة جاذبية سرى	داود عزيز	٤	١٥٨
١٠	القيم الجمالية والإنسانية فى العطاء الخزفى لنبيل درويش	د. نعيم عطية	٣	١٢٥
١١	محمد حجى والخيارات الثلاث	محمود بقشيش	١٢	١٢٤
١٢	الميتافيزيقا ورحلة الفنان مصطفى أحمد	داود عزيز	٦	١٢٦

جدول رقم (٣)
المؤلفون (٢٣٨ كاتبا)

مسلسل	الأسم	رقم الموضوع	الرمز
١	إبراهيم الحسينى	١	تق
٢	إبراهيم عبد المجيد	١٢	ر
	» »	٦٠	ق
٣	إبراهيم فهمى	٢	تق
	» »	٧٨	ق
٤	إبراهيم نصرالله	٤٢	ش
	» »	٨٥	ش
	» »	٧٢	ش
٥	أبوزيد مرسى أبوزيد	٧	مس
٦	أحمد بوزفور	٥٨	ق
٧	أحمد الحوق	٢٠	ش
	»	١٠٩	ش
٨	أحمد خضر	٣	مس
٩	أحمد دمرداش حسين	٥	مس
	» »	٤٦	ق
	» »	١٧	ق
١٠	د. أحمد الزغبى	١٣	د
١١	أحمد سويلم	١٢٤	ش
	» »	٦٠	ش
١٢	أحمد طه	٧	تش
	» »	٣٨	ش
١٣	أحمد عبد الرزاق أبو العلا	٣٧	د
	» »	١	من
١٤	أحمد عبد العزيز	١١٤	ش
١٥	أحمد عبد المعطى حجازى	٣٦	د

ل

مسلسل	الأسم	رقم الموضوع	الرمز
١٦	أحمد عنتر مصطفى	٣٧	ش
	» »	١٢٠	ش
١٧	أحمد عمر شاهين	٣	ر
١٨	أحمد فؤاد البكرى	٨	ف
	» »	٥	مت
١٩	أحمد فضل شبلول	٣٨	د
	» »	١٠	من
	» »	٩	من
٢٠	أحمد كامل	٦٣	ق
٢١	د. أحمد ماهر البقرى	٨	مت
٢٢	أحمد محمد عطية	٤٢	د
٢٣	أحمد محمود مبارك	٧٥	ش
	» »	٢١	ش
	» »	٧٨	ش
٢٤	أحمد مرتضى عبده	٤	ش
٢٥	د. أحمد مستجير	١١	د
	» »	٦	من
٢٦	أحمد يوسف	١٦	مت
٢٧	الأخضر فلوس	٦٦	ش
٢٨	إدريس الصغير	٢٤	ق
	» »	١٤	ق
٢٩	إدوار الخراط	٩	ر
	» »	٧٩	ق
	» »	٥٣	ق
	» »	١٨	د
	» »	٢٩	ق
٣٠	آسر إبراهيم وهدان	٤	ش
٣١	إسماعيل العادلى	١٤	ر
٣٢	إسماعيل محمد السبع	٦٨	ش
٣٣	أعتدال عثمان	٤١	ق
٣٤	أعراب إبراهيم	٤٥	ق
٣٥	أمل دنقل	٩٢	ش
٣٦	أمين ريان	٤٢	ق
	» »	٨	ق
	» »	٧٥	ق
٣٧	د. أنس داود	٢٥	ش
	» »	٨	د

مسلسل	الأسم	رقم الموضوع	الرمز
٣٨	أنسية أبوالنصر	١٩	ق
٣٩	بدر الديب	١٦	ر
	» »	٢٢	د
٤٠	بدر عبد العظيم	٥٥	ق
	» »	٢٨	ق
٤١	بدوى راضى	٧٣	ش
٤٢	بركسام رمضان	٥٥	د
٤٣	بهاء طاهر	١٠	ر
	» »	٩	ق
٤٤	توفيق حنا	٣٠	د
٤٥	جار النبى الحلو	٦٩	ق
	» »	٤٠	ق
٤٦	جمال الغيطانى	٦	ر
٤٧	جمال نجيب التلاوى	١٢	ر
٤٨	جميل عطيه إبراهيم	٧	ر
٤٩	جهاد عبد الجبار الكبيسى	٤٤	ق
	» »	٨٥	ق
٥٠	حزام العتيبى	٦	تش
٥١	حسن فتح الباب	٣١	ش
	» »	١٢	ش
٥٢	حسن النجار	٢	تش
٥٣	حسونة المصباحى	١٣	ق
٥٤	حسين على حسين	١٨	ق
٥٥	حسين على محمد	١٠	ش
٥٦	حسين عيد	٣	مت
	» »	٦	د
	» »	٢٥	د
٥٧	خالد على مصطفى	١٢٦	ش
٥٨	خضير عبد الأمير	٣٣	ق
٥٩	خليل كلفت	٦٠	ق
٦٠	خيرى منصور	٨٦	ش
٦١	الداخلى طه	٤	د
٦٢	داود عزيز	٩	ف
	» »	١٢	ف

مسلسل	الأسم	رقم الموضوع	الرمز
٦٣	درويش الأسيوطى	٨١	ش
٦٤	رجب سعد السيد	١	ر
	» »	٥٢	ق
	» »	٧٢	ق
	رجب سعد السيد	٢٠	مت
٦٥	سامح درويش	٢٦	ش
٦٦	سامى خشبة	١	شه
	» »	٢	شه
	» »	٣	شه
	» »	٤٩	د
٦٧	سعد أردش	٢٤	د
٦٨	سعد مكاوى	٥	ر
٦٩	سعيد بكر	٥٠	ق
٧٠	سعيد الكفراوى	٥٦	ق
٧١	سليمان البكرى	١٢	مت
٧٢	سليمان جميل	١٦	د
٧٣	سليمان فياض	١١	س
٧٤	سليم الرافعى	٧١	ش
٧٥	سمير رمزى المنزلاوى	٧١	ق
	» »	٣٨	ق
٧٦	سمير مصطفى الفيل	٢٧	د
	» »	٢١	ق
	» »	٣٥	د
	» »	٧٠	ق
٧٧	سمية سعد	٣٢	ق
٧٨	السيد القاضى	٨١	ق
٧٩	السيد محمد الخميسى	٩٦	ش
٨٠	السيد الهبيان	٤	مت
٨١	د. شاكر عبد الحميد	١٠	د
	» »	٢٦	د
	» »	٤٥	د
٨٢	شريف عبد القادر	٤٤	ش
٨٣	د. شفيع السيد	٩	د
٨٤	شفيق مقار	٣١	د
	» »	٧٣	ق
٨٥	د. شكرى ماضى	٥٣	د
٨٦	شوقى رياض	٥	ق

مسلسل	الأسم	رقم الموضوع	الرمز
٨٧	شوقى فهيم	٢٧	ق
٨٨	شوقى محمود أبوناجى	١٨	ش
٨٩	د. صبرى حافظ	٣٩	د
٩٠	صدوق نور الدين	٦	مت
٩١	د. صلاح عبد الحافظ	٢٣	د
٩٢	صلاح والى	١٧	ش
٩٣	طه وادى	١٠	ق
٩٤	عادل أديب أغا	٢	ش
٩٥	عادل فرج	١٤	ش
٩٦	عباس محمود عامر	٦٣	ش
٩٧	عبد الأمير خليل مراد	٥٩	ش
٩٨	عبد الحكيم فهيم	٥	من
	» »	١٣	مس
٩٩	عبد الحكيم قاسم	٢٩	د
	» »	٢	ر
	» »	١١	مس
١٠٠	د. عبد الحميد إبراهيم	٢٠	د
	» »	٤٦	د
	» »	٥١	د
	» »	٥٢	د
	» »	٥٤	د
١٠١	عبد الحميد سليم	١٤	مس
١٠٢	عبد الحميد محمود	٣٤	ش
	» »	٤٩	ش
١٠٣	عبد الرؤف ثابت	٨٠	ق
١٠٤	عبد الرزاق عبد الواحد	٥	ش
١٠٥	عبد الرحمن أبو عوف	٢٨	د
	» »	٧	د
١٠٦	عبد الرحمن مجيد الربيعى	٨٢	ق
١٠٧	عبد الرشيد الصادق	٧٧	ش
١٠٨	عبد الستار محمد البلشى	٣٩	ش
١٠٩	عبد الستار ناصر	٨٣	ق
١١٠	عبد السميع عمر زين الدين	٦	مس
	» »	٥١	ش
١١١	د. عبد العزيز حمودة	٤٣	د

مسلسل	الأسم	رقم الموضوع	الرمز
١١٢	عبد العزيز المقالح	٨٠	ش
١١٣	عبد الغنى السيد	٣٥	ق
	» »	٣٣	د
١١٤	د. عبد القادر القط	٥٠	د
	» »	١٩	د
١١٥	عبد الكريم برشيد	٣	د
١١٦	عبد اللطيف أطيمش	١٣	ش
	» »	٦٩	ش
١١٧	عبد اللطيف دربالة	١٠	مس
١١٨	عبد الله خيرت	٧٦	ق
	» »	١٥	ق
١١٩	عبد الله السيد شرف	١١٠	ش
١٢٠	عبد المنعم رمضان	٨٣	ش
	» »	٨	تش
	» »	٥	تش
	» »	٣	من
١٢١	عبد الوهاب الأسوانى	١٣	ر
١٢٢	عبده جبير	٤	ر
١٢٣	عبير عبد العزيز	١٥	ش
	» »	٦٤	ش
١٢٤	عز الدين إسماعيل	٥٢	ش
	» »	٥٦	ش
	» »	١٠١	ش
١٢٥	عز الدين نجيب	٤	ف
١٢٦	عزت عبد الوهاب	١٠٧	ش
١٢٧	عزت الطيرى	٤١	ش
	» »	١٢٧	ش
	» »	٨٤	ش
١٢٨	د. عصام بهىّ	٥	د
	» »	١٤	د
١٢٩	علاء عبد الرحمن	١٠٢	ش
	» »	٤٦	ش
	» »	٣٠	ش
١٣٠	على عبد المنعم	٧٤	ش
١٣١	على عيد	٢٣	ق
١٣٢	على الفزاع	٥٣	ش

مسلسل	الأسم	رقم الموضوع	الرمز
١٣٣	عماد حسن محمد	١	ش
	» »	٥٤	ش
	» »	٦٥	ش
	» »	١٢٢	ش
١٣٤	عماد غزالى	٥٠	ش
١٣٥	عيد صالح	٣	ش
	» »	٢٤	ش
١٣٦	فؤاد حجازى	٤٨	ق
١٣٧	فؤاد سليمان مغنم	٢٧	ش
	» »	٩٨	ش
	» »	٩٩	ش
١٣٨	فؤاد قنديل	٣٩	ق
١٣٩	فادية خالد	١٢	ق
١٤٠	فاروق خورشيد	١١	ر
	» »	٢٠	ق
١٤١	فاروق شوشة	٢٨	ش
	» »	٤٧	ش
	» »	١٠٣	ش
١٤٢	د. فاطمة موسى	٣٤	د
	» »	٨	من
١٤٣	د. فتحى الصنفاوى	٤	من
١٤٤	فتحى فرغلى	١١	ش
١٤٥	فوزى خضر	٧٩	ش
١٤٦	فوزى عبد الحليم	١٥	د
١٤٧	فولاذ عبد الله الأنور	٤٠	ش
١٤٨	كامل أيوب	١٠٤	ش
	» »	١١٥	ش
	» »	١٢٥	ش
١٤٩	كمال نشأت	٨٧	ش
	» »	٨٨	ش
	» »	١٢٣	ش
١٥٠	لميعة عباس عمارة	٧٦	ش
١٥١	ليلى العثمان	٣٠	ق
١٥٢	ماجد يوسف	٤٨	د
١٥٣	د. مارى تريز عبد المسيح	١	ف
١٥٤	مجدى عبد الرازق	٧٨	ق

مسلسل	الأسم	رقم الموضوع	الرمز
١٥٥	محجوب موسى	٤٨	ش
	» »	٩٥	ش
١٥٦	محفوظ عبد الرحمن	١٢	مس
١٥٧	محمد إبراهيم أبو سنه	٧٠	ش
١٥٨	محمد أبو دومة	١١١	ش
١٥٩	محمد آدم	١	تش
	» »	٨	ش
	» »	٦٢	ش
١٦٠	محمد بدوى	٢	د
	» »	٤	تش
١٦١	د. محمد برادة	٤١	د
١٦٢	محمد بنعمارة	١١٩	ش
١٦٣	محمد جبريل	١٦	ق
١٦٤	محمد الجمل	٨	مس
١٦٥	محمد جميل شلش	٨٩	ش
١٦٦	محمد حلمى حامد	٧	ف
	» »	٥٧	ش
١٦٧	محمد الراوى	٨	ر
١٦٨	محمد رضا فريد	٣٣	ش
١٦٩	محمد رضا محرم	١٠٠	ش
١٧٠	محمد زهدى	١٥	مت
١٧١	محمد سعد بيومى	٩٠	ش
١٧٢	محمد سلماوى	٤	مس
١٧٣	محمد سليمان	١٠٥	ش
	» »	٩	تش
	» »	٣	تش
	» »	٤٧	ق
١٧٤	محمد الشركى	٣٤	ق
١٧٥	محمد صوف	١٥	ر
١٧٦	محمد عبد الرحمن	٦٥	ق
١٧٧	محمد على الرباوى	٣٦	ش
	» »	١١٨	ش
١٧٨	محمد على قدس	٦٨	ق
١٧٩	محمد عليم	٢٩	ش
	» »	٤٥	ش
١٨٠	محمد عمار شعابنية	٦٠	ش
١٨١	محمد غرناط	٥٧	ق
١٨٢	محمد فؤاد محمد على	٤٣	ش
١٨٣	محمد الفارس	١١٢	ش
١٨٤	محمد فهمى سند	٦٧	ش
١٨٥	محمد كشيك	٢	من
	» »	٢	ق
١٨٦	محمد محمود عبد الرازق	٢	مت
١٨٧	محمد محمد عبد الرحمن	٦	ق
١٨٨	محمد المخزنجى	٣٩	ق
١٨٩	محمد مسعود العجمى	٣	تق
١٩٠	د. محمد مصطفى هدارة	٧	مت
١٩١	محمد المنصور الشقحاء	٢٢	ق
	» »	٣	ق
١٩٢	محمد الهرادى	٢٦	ق
١٩٣	محمد يوسف	٣٢	ش
	» »	١٦	ش
١٩٤	محمود بقشيش	٣	ف
	» »	١١	ف
١٩٥	محمود حنفى كساب	٤٠	د
	» »	١٧	د
١٩٦	د. محمود الربيعى	٢١	د
١٩٧	محمود عبد الحفيظ	٣٣	ش
	» »	٨٢	ش
	» »	١٢٨	ش
١٩٨	محمود عبد الوهاب	١٤	مت
	» »	١٩	مت
١٩٩	محمود فكرى	١	مس
٢٠٠	محمود ممتاز الهوارى	٦	ش
	» »	٩٣	ش
	» »	٩٧	ش
	» »	١١٧	ش
٢٠١	د. مدحت الجيار	١٠	مت
	» »	٤٧	د
	» »	٥٦	د
٢٠٢	مرسى سلطان	٣٦	ق
٢٠٣	مصطفى أبو النصر	٢٥	ق
٢٠٤	مصطفى بغداد	٧	من

مسلسل	الأسم	رقم الموضوع	الرمز
٢٠٥	د. مصطفى الرزاز	٢	ف
	» »	٦	ف
٢٠٦	مصطفى عبد الغنى	١٧	مت
	» »	١	د
٢٠٧	مصطفى نجا	٩	ش
٢٠٨	مصطفى نصر	٧٤	ق
٢٠٩	ملك عبد العزيز	١٠٦	ش
٢١٠	ممدوح حسن لطفى	٧٧	ق
٢١١	ممدوح راشد	٨٢	ق
٢١٢	ممدوح عزوز	١١٣	ش
٢١٣	منى حلمى	٦٧	ق
	» »	١	ق
	» »	٤٣	ق
٢١٤	منى رجب	٦٤	ق
٢١٥	منير فوزى	١١٦	ش
٢١٦	مهدى بندق	٧	ش
٢١٧	ميسلون هادى	٥١	ق
	» »	٥٩	ق
٢١٨	ناجى عبد اللطيف	٢١	ش
٢١٩	نادر السباعى	١١	ق
٢٢٠	نازلى مدكور	١	مت
٢٢١	ناهض منير الريس	٥٨	ش
٢٢٢	نبيل مرسى	٢	مس

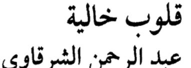
مسلسل	الأسم	رقم الموضوع	الرمز
٢٢٣	نبيلة الزين	٣١	ق
٢٢٤	نسيم مجلى	١١	مت
٢٢٥	نصار عبد الله	٩١	ق
٢٢٦	نعمات البحيرى	٤٩	ق
	» »	٨٤	ق
٢٢٧	نعمان عاشور	٩	مس
٢٢٨	نعمان عبد السميع الحلو	١٠٨	ش
٢٢٩	د. نعيم عطيه	١٠	ق
	» »	٩	مت
	» »	١٣	مت
	» »	٥	ف
٢٣٠	وافق محمد	٧	ق
٢٣١	وفاء وجدى	٢٢	ش
٢٣٢	هدى يونس	٦٦	ق
٢٣٣	هشام غنيم	٥٥	ش
	» »	١٩	ش
٢٣٤	د. هيام أبو الحسين	٣٢	د
٢٣٥	ياسين طه حافظ	٣٥	ش
٢٣٦	د. يسرى العزب	٤٤	د
٢٣٧	يوسف أبو ريه	٥٤	ق
	» »	٦٢	ق
	» »	٤	ق
٢٣٨	د. يوسف عز الدين عيسى	١٨	مت

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مختارات فصول

سلسلة أدبية شهرية

تصدر أول كل شهر



قلوب خالية

عبد الرحمن الشرقاوى

صنع عبد الرحمن الشرقاوى أحد القسمات الأساسية للأدب والثقافة الحادثين فى مصر والعالم العربى . إنه أحد بناة الأدب الروائى الواقعى الحديث ؛ وأحد رواد حركة التجديد فى الشعر العربى ؛ والرائد الأول للمسرح الشعرى المعاصر الذى نقل الشعر الحر من القصيدة الغنائية إلى الدراما ؛ وهو أحد الذين حملوا مسئولية كتابة التراجم التاريخية الإسلامية فى هذا العصر ، بعد عصر طه حسين وعباس العقاد ومحمد حسين هيكل . .

« قلوب خالية » رواية للكاتب الكبير الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى صدرت من قبل فى سلسلتى « الكتاب الفضى » و « الكتاب الماسى » ، وله أيضاً ثلاث روايات هى : « الأرض » ، « الفلاح » و « الشوارع الخلفية » .

أما أعمال الأستاذ الشرقاوى للمسرح الشعرى فتضم : « مأساة جميلة » ، « الفتى مهران » ، « تمثال الحرية » ، « وطنى عكا » ، « ثأر الله » ، « الحسين ثائراً ، والحسين شهيداً » ، « النسر الأحمر » ، و « عرابى زعيم الفلاحين » . بعد ديوانه الشعرى الشهير « من أب مصرى وقصائد أخرى » . وللكاتب كتاب يضم لوحات قلمية بعنوان « أرض المعركة : صور من كفاحنا الشعبى » ، وصدرت له مجموعة قصصية هى « أحلام صغيرة » . وتضم أعماله فى أدب السير الإسلامية : « محمد رسول الحرية » ، « أئمة الفقه التسعة » ، و « على إمام المتقين » ، إضافة إلى : « خامس الراشدين » عن عمر ابن عبد العزيز .

وقد نال الأستاذ الشرقاوى ـ الحاصل على جائزة الدولة التقديرية فى الآداب سنة ١٩٧٤ ـ شهرة أدبية واسعة بعد صدور روايته « الأرض » منذ سنوات الخمسينيات . ويجمع الكاتب الكبير فى فنه ، وفى كل ما يكتبه من قصص ومسرحيات وأشعار وروايات بين الأصالة والمعاصرة ، بين عناصر التقدم فى التراث البعيد والقريب ، وعناصر التقدم فى الواقع المعاش . وقد ترجمت بعض أعماله إلى اللغات الأجنبية المختلفة ، وقدمت عنه دراسات فى الجامعات المصرية والأجنبية ، كما تدرس بعض كتاباته بها .

عدد ممتاز الثمن ١٠٠ قرش

يطلب من باعة الصحف ومكتبات الهيئة والمعرض الدائم للكتاب بمبنى الهيئة




Bibliotheca Alexandrina
0530806